UNIVERSITY OF ARIZONA
UNIV. OF ARIZONA
862.09 G643 mn
Gonzalez-Blanco, An/Los dramaturgos espa
3 9001 03988 3841

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/losdramaturgoses0000andr

ANDRÉS GONZALEZ-BLANCO

Los dramaturgos españoles contemporáneos

1.ª SERIE

JACINTO BENAVENTE

M. LINARES RIVAS • JOAQUÍN DICENTA

EDUARDO MARQUINA

CON RETRATOS Y AUTÓGRAFOS

EDITORIAL CERVANTES

HERNÁN CORTÉS, 8 - VALENCIA

1917

LOS DRAMATURGOS ESPAÑOLES CONTEMPORÁNEOS

1.ª SERIE

UNIVERSITY OF ARIZONA
LIBRARY

ÍNDICE

	Páginas
Advertencia.	9
Prefacio.	13
I. Jacinto Benavente.	27
II. M. Linares Rivas.	171
III. Joaquín Dicenta.	207
IV. Eduardo Marquina.	297
Índice de Autores.	331

¿Qué poetas se usan ahora en la corte de fama y rumbo, especialmente de los llamados cómicos? Porque yo tengo mis puntas y collar de poeta y pícome de la farándula y carátula. Veintidós comedias tengo, todas nuevas, que se ven las unas a las otras, y estoy aguardando coyuntura para ir a la corte y enriquecer con ella media docena de autores.

MIGUEL DE CERVANTES.
Entremés del retablo de las maravillas.

Vous donc qui, d'un beau feu pour le thèâtre epris,
venez en vers pompeux y disputer le prix,
voulez-vous sur la scène étater des ouvrages
où tout Paris en foule apporte ses suffrages,
et qui, toujours plus beaux, plus ils sont regardés,
soient au bout de vingt ans encore redemandés?
Que dans tout vos discours la passion emue
aille chercher le cœur, l'echauffe et le remue.
Si d'un beau mouvement l'agréable fureur
souvent ne nous remplit d'une douce terreur,
ou n'excite en notre âme une pitié charmante,
en vain vous etalez une scène savante:
Vos froids raisonnements ne feront qu'attiédir
un spectateur toujours paresseux d'applaudir,
et qui, des vains efforts de votre rhètorique
justement fatigué, s'endort ou vous critique.
Le secret est d'abord de plaire et de toucher:
inventez des ressorts qui puissent m'attacher.

BOILEAU: *L'Art poétique*, Canto III.

«... Llegó el tiempo de Pascua y comedias; fuí a la luneta, me senté a la izquierda de un Abate y a la mía Juan. Principióse la comedia y se concluyó la primera jornada. El Abate me dixo que había viajado (sino lo hubiera dicho, por lo que era su conversación, no lo hubiera creído), y estado en Roma. Comenzó a inquietarse de las impropiedades de la comedia española; y dixo que estaba con la falta de unidades muy atrasado nuestro teatro.—Pues adelántelo la claridad del ingenio de vm.,—le respondí; y no quise contestar en más porque era un punto en que tenía yo mucho que predicar y sería en desierto.»

(SEMANARIO ERUDITO, que comprehende varias obras inéditas, críticas, morales, instructivas, políticas, históricas, satíricas y jocosas de nuestros mejores ingenios antiguos y modernos; dalas a luz Don Antonio Valladares, tomo XVII: *Anales de cinco días*, p. 266; Madrid, 1789.)

The ancients do not talk of their mission nor of interpreting their age nor of the coming poet; all this, they know, is the mere delirium of vanity. Their lensiness is not to praise their age, but to afford to the men who live in it the highest pleasure which they are capable of feeling.

MATTHEW ARNOLD.—*Poems-Preface.*—1853.

ADVERTENCIA

He tenido la idea de publicar unos autógrafos que representen la escritura de cada dramaturgo estudiado, porque creo que es algo que pueda interesar directamente a los cultivadores de la literatura y a los admiradores de esos dramaturgos. Algo menos morbosa y malsana me parece la afición a los autógrafos que la desmedida afición actual a las fotografías de autores, que parece como si no fuera posible leer dos líneas de un poeta o de un prosista sin contemplar embobalicadamente su vera efigie. A mí me encocora y fatiga tanta exhibición fotográfica y tanto reclamarnos retratos a los escritores en esas revistas que llaman ilustradas y que tienen el mínimum de su atracción positiva de ilustración, en el sentido clásico alemán de *aufklärung*.

¡Como si los que por nuestro malhado ejercemos la profesión de las letras fuésemos a vistas, como damiselas sensibles, y necesitásemos del beneplácito de las niñas en estado de merecer!... Estamos en un período en que el ejercicio de las letras más parece feria de vanidades que noble y sagrado sacerdocio, al cual habríamos de votar todas nuestras energías morales.

Ni se piense atropelladamente que yo hago estas manifestaciones por aversión al bello sexo o desdén a las pompas y vanidades mundanas—que una clara mañana de bautizo un clérigo torvo nos conminó a renunciar

dignamente, a nosotros, niños de diez días, que, con la cabecita desnuda y las minúsculas manitas agitadas, asentimos...

Quien me conozca, siquiera de refilón, no me reputará hombre misógino y hosco al femíneo sexo, que tengo bien mostrado mi encendimiento por él, y cómo rosados escotes, rizos rubios, negros ojos, crenchas de ébano, me imantaron y arrastraron tras de sí, con grave mengua de mis intereses, de mi salud y aun de otras cosas más encarecidas e íntimas que huelga señalar... Pero una cosa es la bagatela y el cultivo digno de la propia profesión es otra cosa. Y si mi *yo* social ronda y hace la rueda a lindas burguesitas españolas o apasionadamente habla a frívolas cocotes cosmopolitas, mi *yo* literario se desentiende de tales escarceos y cuando me siento a la mesa de trabajo, yo soy el otro...

Y me subleva y me fatiga ver que hoy el toque de la fama y de la gloria está en que le publiquen a uno cuarenta retratitos por año en cuarenta posturas diferentes. ¡Como si para leer a un escritor con provecho fuese preciso saber si lleva el bigote a la borgoñona o a la *kaiserlich-deutsch,* o si va afeitado, o si tiene los ojos bizcos o rasgados, o si muestra gentil apostura, o si es enclenque y ruín, o si gallarda prestancia le distingue!... ¡Vayan al diablo tantos exhibicionismos fotográficos y sepamos de una vez a qué conduce saber si este novelista tiene la nariz respingada o el otro se asemeja a la estampa de Publio Ovidio Nasón!...

Harto más interesante me parecería publicar con frecuencia trozos autógrafos de un autor estudiado, y he de alabar el gesto de Eduardo Zamacois que, en *El Cuento Semanal* primero, y en *Los Contemporáneos* después, nos acostumbró a fijarnos en la firma autógrafa de los novelistas!... Sin que yo sea maníacamente grafólogo ni

una especie de Dr. Gratchner, me parece muy interesante conocer la escritura de las personas para aprender a conocer algo de su carácter.

Oscar Wilde aseguraba, a propósito de un autógrafo de John Reats, que «en los autógrafos se aprecian las fases que han precedido al estado de perfección, al crecimiento gradual, no de la perfección, sino de la expresión, y el movimiento de ese espíritu de perfección que es el escrito». Yo participo de esa opinión. Guardo como rica joya el manuscrito autógrafo de *La Princesa Bebé*, que heredé de Ruben Darío, a quien se lo había regalado Benavente. Los *Cantos de vida y esperanza*, del maestro nicaragüense, es otro de mis tesoros autográficos.

Por la estimación y el interés que me inspiran los autógrafos, he querido insertar y adherir a este libro los autógrafos que generosamente y accediendo a mis requerimientos, han tenido la merced de enviarme los autores estudiados.

Y por acomodarme a los usos del día y por no aguar la fiesta a mis estimables editores, he consentido en que cada estudio vaya antecedido de un retrato, siempre protestando de que yo estudio a los autores en su obra y no relaciono jamás el pergenio físico o las costumbres privadas con la producción literaria. Si el objeto de la crítica actual—y especialmente de la crítica francesa, fisgona e impertinente—parece cifrarse en entrometerse en la vida íntima de un autor y olisquear sus gustos, sus hábitos, hasta sus vicios, yo no quiero entrar a formar parte de la cofradía de los mirones. Este género nuevo de fisgoneo insolente, que va poniéndose en vigencia en España, me repele. Que me demostrasen ahora mismo que la mayor de nuestras novelistas era una especie de Margarita de Austria, hermana de Felipe el Hermoso, por quien enloqueció la reina D.ª Juana, que se holgaba con sus cama-

ristas y tenía hasta sultana predilecta *lorsqui il fust trouvé et descouvert* (como dice Antoine de Lalaing en sus *Relaciones), qu'elle estoit hermaphrodite qui lui donnait des-passe-temps sans autre inconvenient ni scandale,* no regatearía un átomo de admiración a la gentil maestra. Como no me restaría bríos para elogiarle el saber, si lo supiera, que cualquiera de nuestros grandes prestigios adornaba más al formoso Coridón de lo que Natura concede al sexo fuerte o que tal novelista eminente deleitábase en aquellas abominaciones que el rey Asuero puso en vigor en Nínive, o el docto Alcibiades en Grecia...

Contad, pues, con que al abrir las páginas de este libro, cerrais las cortinillas de la alcoba. Y que no vais a oir ninguna indiscreción ni inconveniencia, ni a conocer de detalles biográficos más que los estrictamente indispensables para la filiación literaria de un autor y para encajarle en la generación y el momento que le corresponde.

Madrid, 20 Noviembre 1916.

PREFACIO

Quien no posee la facultad de despojarse de sus simpatías o antipatías personales para juzgar a un autor, no puede ser crítico. El error de los impresionistas, capital y profundo, invalidador de todas sus opiniones, no es otro sino ese: creer que pueden llevarse al terreno del arte nuestros gustos, nuestras preferencias, más aún, nuestras opiniones, en lo que éstas tienen de exclusivistas, de íntimas, de personales. El crítico no es sino un espejo puesto ante las obras de los contemporáneos.

A distancia de mis contemporáneos, en la quietud de un paraíso provinciano, con la que tanto y aún más que con la gloria literaria sueña mi alma, ¡mi alma tan enmohecida por los libros, según los que me quieren mal!, otros serían mis juicios críticos. Serían otros ¿quién lo duda? en el sentido de que serían más duros, más ariscos, menos complacientes en la forma, con menos velos de urbanidad y cortesía que los envolviesen, con más primitiva desnudez y espontaneidad...

Pero los que me censuran mi benevolencia, mi propensión irresistible a la hipérbole, al elogio hinchado, nunca pensaron quizá que el crítico no es un sér aparte, al margen de sus semejantes. El crítico —infortunadamente, creo yo—no es un eremita en el desierto. Vive en sociedad, es un sér afable, no un hosco solitario; tal vez necesita ser más afable que los demás... Yo bien quisiera que esto no fuese así; que el crítico no tuviera necesidades sociales y corporales, como los otros escritores; que no sintiera el encanto de la mesa ni el encanto de la conversación, esas dos bellas bagatelas que bastan para aromar una vida...

Pero no es así, y bien sabe Dios que yo lo siento más que nadie y lo he dispuesto menos que ninguno. El crítico anda por el mundo, circula entre sus prójimos, los despelleja alguna vez, los lisonjea acaso, de todos modos... los soporta. Pedirle una impersonalidad y una insensibilidad extrahumanas es locura, cuando no mala intención.

Hay que aceptar, pues, al crítico como Grocio acepta al hombre: en sociedad; no como Rousseau desea al niño: en el salvajismo de la plena Naturaleza. Y si así lo aceptamos, bien se nos alcanza que esa pretendida personalidad y esa supuesta insensibilidad no pueden ser más que un mito, una adorable utopía...

Hay, sin embargo, una cualidad que al crítico le es indispensable: la cualidad de la sangre fría. Cuando se sienta a la mesa de trabajo, su primera preocupación ha de ser *hacer como que desconoce* a todos aquellos a quienes va a juzgar. Por un momento el mundo exterior ha desaparecido. A la luz de la lámpara familiar y amorosa se trabaja en secreto y a la vez pasa el mundo. Nos olvidamos de aquel insoportable fátuo, para acordarnos de aquel dramaturgo que dejó una escena llena de emoción y de interés. Nos olvidamos de aquel otro, de costumbres nada irreprochables, que nos aborrece profundamente por jóvenes y por laboriosos, para acordarnos del que escribió un drama harmónico y vibrante. Nos olvidamos de aquel intolerable mercader de las letras, de la *gloriola,* del renombre, para acordarnos del que plasmó cuadros de costumbres populares con una inimitable gracia y una reconcentrada maestría en los recursos teatrales...

Nos olvidamos de todos para poder ser benévolos, cuando la obra lo pida, severos cuando lo exija así; pero no con esa severidad fustigadora de satírico en que se adivina siempre al hombre dominado por la envidia, por el odio o por el desprecio, por cualquiera de las bajas pasiones que se suelen vincular en los críticos y que abundan más ¡oh, dolor! en los que nos acusan; sino con una severidad amable

y sin rencores, una severidad de maestro y discípulo.

¡Maestro! Ha sonado la palabra nefanda, la palabra maldita. En la esfera del Arte puro, toda crítica o no es nada o es pedagogía, directa o indirecta; y miente como un bellaco o sueña como un iluso, quien lo niegue... Para desvirtuar, sin embargo, la crudeza de la palabra, conste que, personalmente, yo no me siento maestro, ni dómine, ni consejero de nadie. En cuanto a consejos, apenas si los doy a mi familia o a mis amigos íntimos, y no siempre con el resultado que yo apetecería.

Conviene advertir todo esto, para terminar diciendo que, si de mis apreciaciones o malquerencias personales me dejara llevar, apenas si de mis libros de crítica saldrían bien parados tres o cuatro nombres. En el libro actual, protesto solemnemente que borraría dos o tres, *plùs minusve*...

Mas una cosa es la amistad y el criticismo es otra cosa. La frase célebre de Aristóteles la parodio yo así a menudo para mis adentros: *Enemigo Ratoncito Pérez u Hormiguita González... pero más enemigo la mentira.* ¿Qué me importan las incorrecciones de la vida particular de mis contemporáneos frente a la importancia de su obra, que es la que yo trato de aquilatar y pesar en mi crítica?

Si yo llego a viejo—y sueño para mí una anciani-

dad apacible, algo gordinflona, algo burguesa, un poco a lo Renán, pero con ausencia de causticidad sensual, puesto que, siendo joven la he corrido, lo que no hizo él—yo escribiré algún día un libro, el más ameno y el más edificante de mis libros, un libro todo velado de ténue ironía y de agridulce saborcillo de evocación que se titulará *Confidencias de un crítico*. Ese libro será el balance al por menor, al detalle, de toda mi juventud literaria. En su frontispicio se leerá algo semejante a aquellos dos versos famosos de una rima de Bécquer, cuando cita a su amada en el cementerio:

Todo lo que los dos hemos callado
lo tenemos que hablar...

Cuando he callado tanto tiempo, con un silencio que no es indiferencia, sino piedad, mucho tengo qué decir para la vejez. Entonces narraré por menudo la grandeza de alma de mis contemporáneos, su generosidad cordial, su gratitud, su reciprocidad con la crítica. Entonces saldrán a relucir la buena amistad, el compañerismo, las dulzuras del trato literario, la depravada teoría del peor enemigo como el de tu oficio, la abdicación de todo sentimiento noble ante los estímulos de la envidia o del recelo, el *homo homini lupus* de los corrillos de escritores.

Componer ese libro será para mí como rehacer,

a distancia de veinticinco a treinta años, mis tres series de *Los Contemporáneos*. Si Dios me concede vida y salud y llego allá, que cuento llegar, según mis cálculos, cosas diredes el Cid, «que farán fablar las piedras»... Con el anuncio de este libro doy satisfacción a mis amigos y a mis enemigos: a los unos, porque les brindo el placer de contar los años que me faltan para la senectud, que no son muchos, al decir de algunos maldicientes; a los otros porque, si no llego a hacerlo, se llevarían el regodeo de escribir una necrología sarcástica *in memoriam* de aquel iluso que soñó en contar los días al feroz Cronos y robar al Destino el secreto de sus maniobras en la sombra...

Los que deseen verme provecto, achacoso y académico, se refocilarán interiormente y disimularán su júbilo, dando a entender que lo que ellos desean es «leer un libro tan interesante lo más pronto posible». Y los que no aman mis escritos y aborrecen mi firma, encubrirán su malquerencia con la especiosa razón de que no anhelan «ver envejecer a tan distinguido crítico». De modo que todos se consolarán, lisonjeándome cada uno por su estilo y yo, en apariencia, tendré que estar agradecido a todos. Dispongo las cosas de mi testamento literario, muy bien (aunque me esté mal el decirlo), poco más o menos que Jehová ha dispuesto las de este pícaro valle

de lágrimas; contestando a todos y no mostrando preferencias por ninguno.

Mas yo, que creo en mi fe de bautismo como en una de las pocas cosas dignas de crédito en este mundo, juro en Dios y en mi ánima, que aún me faltan veinticinco años para dar comienzo a ese libro mistagógico y cabalístico, porque son veintinueve los que llevo de peregrinación por este infecto lodazal del mundo y doce por la ciénaga pestilente de las letras.

Si lo publicara hoy, perdería toda mi reputación de crítico benévolo y ganaría la de libelista desvergonzado. Se apelaría a la calumnia, a la difamación, que es tan fácil y tan poco penable en España; se hablaría de *chantage,* de infamia y, por lo menos, de misantropía.

Y yo, hoy por hoy—lo confieso con franqueza—no soy misántropo. Me costaría mentir una acedumbre que no siento; ponerme sobre el rostro un antifaz de pesimismo social que no llevo en el alma. Precisamente, lo que yo creo que no se me perdona es esta serenidad para mirar la vida. Estamos en un pueblo de amargados, de aburridos, de descontentos, de atrabiliarios. Todo parece mal, todo se mira con reojo; lo que se celebra, se celebra con envidia; lo que se censura, se censura con acrimonía.

No se me perdonan, no, mis veintinueve años y

mis quince libros, unos buenos y otros regulares y alguno pésimo, pero ¡quince nobles amigos! y con esto... mi tranquilidad, mi altivez, que a nadie es ofensiva ni molesta, mi ecuanimidad, mi eutrapelia. Si yo fuera un mozo acedo y lúgubre y doliente y quejoso, se diría: ¡Ya estamos vengados! El habrá hecho cuantos libros quiera, pero lleva sobre sí un peso de amargura que no soltará jamás, está hecho una calamidad, maldice de todo, reniega de todo, gruñe de todo. Lo que desconcierta a los más templados es que oponga, frente a sus desdenes equívocos, frente a sus silencios estudiados, frente a sus reservas acrimoniosas, el trémulo relámpago de mi sonrisa de colegial...

Hay dos cosas que no se comprenden ni se toleran en España: el trabajar mucho y el no sentirse fatigado. Lo menos que se puede esperar de quien ha trabajado mucho en la juventud, es que sea gruñón, cascarrabias, intratable y huraño bajo unos doctos lentes y un continente austero. Pero esta impetuosidad mía en vivir la vida, este saboreo lento y gustoso de la juventud—que yo estoy seguro de haber gozado como pocos hombres de mi tierra y de mi ambiente—eso... es intolerable.

Frente a ello se trama, como última defensa, la legendaria conspiración del silencio, que a mí me ha dado siempre risa, porque tiene—hasta en su enfático

enunciado—más de ridícula que de maligna, crean lo que crean sus entusiastas.

Las voluntarias omisiones en la prensa, los silencios preñados de odio en los cenáculos, las frases cargadas de desdén en las tertulias, en vez de agriarme el carácter, me lo han alegrado cada vez más. Nada de ello ha empañado el claro juicio, nada de ello ha acibarado el temple dulce de mi alma. Veo las cosas con la misma claridad que cuando era niño; amo a mis semejantes con la misma intensidad que cuando era muy mozo.

Ahora bien: no dañarse el espíritu con el espectáculo de las miserias circundantes, no quiere decir no darse cuenta de ese espectáculo y de esas miserias. Por eso yo revelo hoy a mis contemporáneos que, si ahora callo, es porque me conviene y me agrada callar; pero que hablaré algún día.

Esos contemporáneos que con tanto mimo han sido tratados en mis primeros libros, serán encarnizada y sañudamente analizados en un libro casi póstumo o póstumo del todo. Antes los estudié literariamente, bajo el prisma de mi juventud ilusionada; mañana los disecaré personalmente bajo el prisma de mi vejez serena.

No os alarméis por eso, almas bondadosas; mi proverbial benevolencia no será desmentida. Una cosa es el escritor y otra es el hombre. Tal drama-

turgo que aquí es estudiado con simpatía y con aprecio, no merece como persona sino el más rotundo de los desdenes, o por lo menos, la más evangélica de las compasiones: que es, la compasión, la fórmula cristiana del desprecio.

Por hoy me corresponde únicamente seguir mi camino hacia adelante, con la mirada en el horizonte, no en las tierras de secano, en los barbechos, en las charcas y en los pantanos que me rodean...

Producir, producir siempre y con más alegría cada vez; porque no hay creación literaria que sea sólida y duradera si no se ha hecho con amor y con júbilo. La exultación es la raíz de las grandes obras. Yo seguiré siempre trabajando, sin cuidarme de que la fama sea más tardía de lo que debiera, ni de que el provecho sea menos remunerativo de lo que quisiera. Yo bien sé que en cualquier otro país viviría de las letras espléndidamente; aquí la pluma apenas me da para sustentarme con decoro. Yo bien sé que en otro país las palmas académicas serían mi recompensa eficaz; aquí apenas la rechifla, las murmuraciones, las angustiosas critiquerías.

¡Que más da! Como buen español que soy, el general *No importa* es mi caudillo predilecto. Cumplo siempre el precepto de tener empreñadas, cuando una Musa da a luz, las ocho restantes. Trabajo con ánimo alegre y sin congojas, como el que satisface

un apetito. Las mujeres de mi tierra saben lo que es parir casi sin dolor y al día siguiente entregarse a los trajines domésticos; los hombres de mi raza sabemos lo que es trabajar sin fatiga, sin gestos de contracción dolorosa, sin horas de indecisión, sin desvaríos del cerebro, sin ahogos del pecho...

Tampoco se me perdona el apellido. La exuberancia y la facilidad creadoras, la prodigalidad en las ideas, el despilfarro de las frases bellas, son las características de una familia como la nuestra para la cual han hecho tantas reservas mentales, han almacenado tantos granos de pensamiento muchas generaciones de hombres sencillos y rudos por ambas líneas;—de marinos por la materna, de modestos propietarios de bienes rústicos por la paterna... Yo me felicito de esas reservas y estoy agradecido a esos antepasados. Merced a ellos puedo ya llevar a cabo esta labor intelectual—superada sólo por mi hermano Edmundo e igualada por Pedro, cuando a él la vida no le robaba demasiadas horas—que a cualquier otro fatigaría...

Burla burlando, este prólogo ha venido a ser un retazo autobiográfico, con su poquito de breviario sentimental. Que me perdonen mis lectores lo mucho que he hablado de mí mismo. ¡Los críticos tenemos tan pocas ocasiones que, cuando agarramos una por el copete, nos aprovechamos hasta la saciedad...

¡Váyase por lo mucho que hablamos en otras ocasiones de los demás, a veces sin causa justificada!... Ahora dejo a mis numerosos amigos que comenten desfavorablemente este prefacio, y a los enemigos que lo silencien, como dicen los americanos que hablan mal.

Ha cesado en el uso de la palabra el autobiógrafo insistente y fatigoso. Ahora se concede la palabra al crítico... ¿Quién tiene razón? Vosotros diréis...

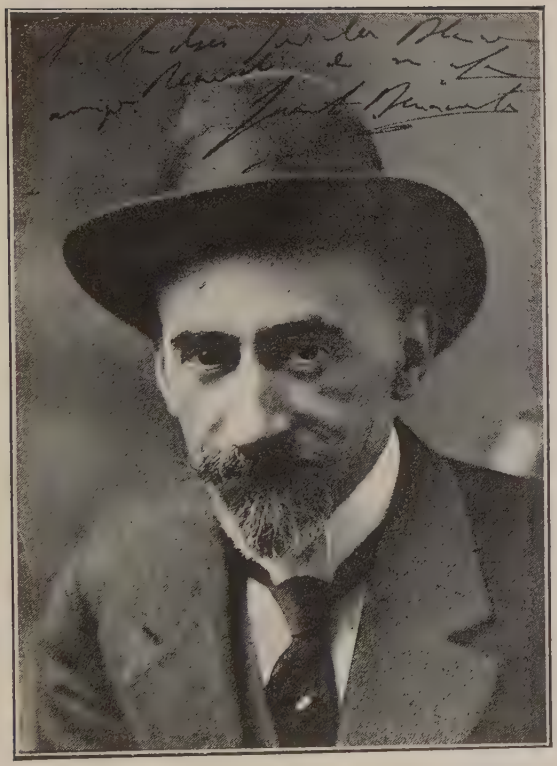
Madrid, en la noche evocadora de la Epifanía, a la hora en que el áureo ensueño de los Reyes Magos desciende sobre las almas en flor de los niños.

Año de Gracia de 1917.

JACINTO BENAVENTE

Hay una semana de cuatro
letras, comienza la en sábado, pero
que es todo el año y todas las palabras.
Creer y crear en sábado sábado, pero
cuando dicen en todas las islas, ¡Creer, crear!
Creer y crear en la misma

¡Viva Colón y Cristóbal!



Juan B. Justo

I

JACINTO BENAVENTE

¶ I. Preliminares

Antes de comenzar estas leves semblanzas físicas y biográficas, que son como pretexto ornamental de los estudios críticos—imagináos que se asemejan a las grecas floridas que viejos artífices esculpieron sobre los pórticos de las Basílicas gloriosas; se alza un momento la vista a esos adornos de piedra, pero se entra al punto en el templo grave y sahumado de incienso—he de confesaros que siento escasa predilección por las biografías escuetas, a no ser que sirvan de interpretación y paráfrasis de la obra literaria, así como siento aún mucho menos fervor por las semblanzas, hijas espúreas de la crítica.

Conceptúo como espíritus mediocres, incapaces de elevarse a una concepción ideal y plena de un artista y, por lo tanto, indignos de leer obras maestras, a todos cuantos al conocer detalles íntimos de la vida de un artista y no inspirarles gran simpatía esos

detalles, confiesan amenguarse su admiración y decrecer su estima hacia el artista.

Nunca recordaré sin pena—y callo por eso piadosamente el nombre—cierta frase que leí en una revista mensual, creo que *La Lectura,* y sospecho que fué allá por los fines del año 1908. La frase sugeríasela a este joven *nefelibata*—nunca más oportuna la denominación que al hombre que tan insistentemente manifestaba su empeño de andar por las nubes—el divertido y regocijante libro de Marinetti (¡oh Marinetti *avant la lettre* del futurismo!) titulado en francés: *Les Dieux s'en vant; D'Annunzio reste.* A mí, francamente, este folleto me ha regocijado de tal manera, que tengo desde entonces a Marinetti por una de mis lecturas predilectas y no pierdo ripio, de cuanto lleva publicado, como caiga al alcance de mis pecadoras manos. Después de eso, su libro sobre *El futurismo* y sus opúsculos, manifiestos o como quiera llamárseles, publicados esporádica, aunque también sistemáticamente, me han divertido lo indecible, a tal punto, que tengo ya hoy a su autor por uno de los más ingeniosos autores cómicos contemporáneos, y una página suya representa para mí el *maximum* de alegría que puede brindarme la literatura mundial, y al lado de ella desmerecen los más humorísticos escritos de Mark Twain y, por de contado, las elucubraciones pseudocómicas del autor de *La suegra de Tarquino...*

Pues al joven bolonio (y llámole así, naturalmente, no en son de mofa, sino por el hecho de pisar en aquel entonces las venerables piedras de la italiana

ciudad) no se le antojaba así, y ardiendo en sacra ira al leer en Marinetti el episodio del baño en el mar—el poeta, completamente desnudo sobre uno de sus predilectos corceles; la insigne trágica, envolviéndole en un regio manto—exclamaba: «Esto es sencillamente necio, necio y vergonzoso...» Y añadía: «Cuanto más me hablan del hombre, menos me gusta el escritor...»

Peor para tí, mancebo candoroso. Porque sin estas histrionerías de D'Annunzio, que son la sal de su vida, ¿qué tendríamos que contar de él?... Tú eres, pues, también de los que se irritan cuando leen en Kuno Fischer, v. gr., o en Thomas de Quincey, que el eminente Kant se pasaba dos o tres horas de sobremesa y comía como un sibarita, porque crees que esto puede dañar al esplendor de su fiero y adusto «imperativo categórico»; o cuando te dicen que Fernando Lassalle, el célebre apóstol del socialismo, chocaba tanto en Berlín por su lujoso tren de vida, como por la audacia de sus opiniones, según nos cuenta el profesor Dresch en un hermoso y reciente libro sobre *La novela social en Alemania;* o cuando leas en *Frauenstádt* que el severo Schopenhauer tenía un hijo natural, al par que elaboraba su magna obra negativa *Der Welt als Wille und Vorstellung,* o cuando sepas por Haroldo Hoffding en su *Geschichte der neueren Philosophie* que el austero asceta de *Parerga und Parelipomena* se divertía de lo lindo en Venecia, donde vivió a la par que Byron, y en góndola se paseaba nocturnamente, con bellísimas suripantas y alegre cascabeleo de músicas; o

que Edmundo de Hartmann, su discípulo y continuador, aún más negativo que él, vivía espléndidamente como un buen burgués, rodeado de una casa confortable y aun lujosa, una esposa guapa, unos hijos alegres y todos los dones de la vida que se oponen *a radice* al «suicidio cósmico», por él preconizado...

Cuando leas la vida de estos hombres (y sé que ahora, al dirigirme a ti, mentalmente pluralizo, porque son muchos los jóvenes que como tú piensan, arrojarás con desdén sus obras, si no están en un todo concordes. ¡Oh, amado Teótimo!... La concordancia y unanimidad perfectas entre el ideal de vida y el ideal artístico, es ensueño apenas realizado de siglo en siglo. Cuando este milagro se cumple, la época queda señalada con blanca pedrezuela, como en las inscripciones romanas—*dies alba notanda lapillo*—y el privilegiado llena un siglo y encarna una raza y se llama, por ejemplo, el apóstol, el inspirado, el divino León Tolstoi.

Mas la generalidad de los humanos somos simples mortales, hechos de frágil arcilla vulgar, incapaces de elevarnos a las altas cumbres de la santidad del heroísmo. ¡Oh!, recuerda cuando esto leas algo que dice con frase inolvidable Marcel Prevost en una de sus *Dernières lettres de femmes*...

No por eso te resuelvas a ver una lamentable *contradictio in adjecto* entre la vida y la obra. La vida debe interesar por cuanto pueda completar, ampliar, explicar y aun purificar la obra; en cuanto de ella se divorcie y aparte, la vida no debe contar

para nada en la mente del lector y menos aún en la mente del crítico...

¡Menos aún, en la mente del crítico!... He aquí la clave de toda buena crítica. Hay en toda crítica verdadera lo que un crítico francés, Gustavo Lanson, ha llamado biografía de almas; rara vez el biógrafo de las vidas exteriores ha sido gran crítico. Se necesita gran serenidad de espíritu y una ecuanimidad superior a la ordinaria para elevarse a cierta altura mental, cuando uno se enmaraña en la selva oscura que es cada vida... El crítico, como el príncipe del cuento, antes de internarse en una vida de artista, *ha de matar al dragón*. ¿Comprendéis el simbolismo de la frase?

El dragón es la curiosidad malsana, ciertamente, pero es también la interpretación falsa de los hechos de la vida de un autor; la exégesis rastrera de las accidentalidades de una existencia... Al frente de cada biografía de grandes hombres debieran inscribirse estas severas palabras: «Nadie pase que no conozca el maravilloso don de la tolerancia»... a semejanza de la célebre inscripción del templo donde Pitágoras aleccionaba a sus discípulos: «Nadie pase que no sepa matemáticas»...

¿Quiere esto decir que a mí, particularmente, no me interesen las vidas de los artistas y escritores?... Con decir que son mi pasto intelectual favorito, está dicho todo. Nada me tienta como una biografía hecha con amor, sin *parti-pris* y con meditación... Nada me seduce como las detalladas y minuciosas noticias sobre la vida íntima de cualquier hombre ilustre...

Pero entre estas noticias sé seleccionar y entre estos detalles sé archivar los que se merecen y olvidar los que no valen la pena. Y sobre todo, sé interpretar bien. *That is the question...*

La mayoría de los lectores españoles, en primer grado, están incapacitados para leer biografías; y cuanto más les agraden los escritos del biografiado, peor, porque más se cebarán en los detalles realistas y con más fruición y malicia acogerán las vergüenzas íntimas que cada hombre tiene... *Omnia munda mundis; omnia inmunda inmundis...*

¶ II. Algo de biografía

Jacinto Benavente nació en Madrid, allá por la época en que Madrid no era la ciudad cosmopolita que hoy conocemos, el Madrid del Palace Hotel y del Ideal Room, donde las mujeres son ya flores europeas de modernidad, donde los restaurants a la moda rivalizan ya con los perfumados escondrijos de Montmartre... Madrid era entonces la ciudad sórdida, jacarera y chula de la Restauración, la ciudad de Cánovas y de Romero Robledo, de Lagartijo y de Sagasta, de los apasionamientos por Frascuelo y por Gayarre, el Madrid que en su indolencia y en su *non-curanza*, en su flamenca desaprensión preparaba el desastre colonial...

La fecha del nacimiento del dramaturgo puede fijarse en 12 de Agosto de 1866. Es hijo del doctor

Benavente, insigne especialista en pediatría, a quien ensalzaban y adoraban casi todas las madres de Madrid de aquella época que hubieran tenido un niño enfermo. El Dr. Benavente era uno de esos médicos a la antigua, serenos, bondadosos, casi paternales, uno de esos médicos que colmaban el ideal de las madres cuidadosas. Vivió Benavente de niño rodeado de cuidados que la ciencia paterna prodigaba y merced a ellos, sin duda, pudo sostenerse y equilibrarse la índole visiblemente enfermiza del futuro dramaturgo.

Estudió Benavente, como buen madrileño, en el Instituto de San Isidro, en donde se congregaba una pléyade de muchachitos traviesos, que hoy son hombres eminentes en muchos aspectos. Su adolescencia hubo de ser, como toda adolescencia madrileña, revoltosa y precoz. Hay que sospechar en Benavente aquella ingeniosa travesura que caracteriza las adolescencias de los artistas, con más aquella alegre y vivaz *espieglerie* innata en el hijo de Madrid. El padre cuidó directamente de su educación en el hogar doméstico, pero no pudo preocuparse tan detenidamente de su instrucción, y le hizo instruirse fuera. El Dr. Benavente era de los médicos que más visitaban en Madrid, y apenas él mismo tenía tiempo a enterarse de las últimas novedades de su especialidad. No era médico teorizante, de estos que ahora abundan, filósofos endemoniados y abstraidos que, olvidando las prácticas de su ciencia, han de recordar, si son sinceros, lo de aquel colega de que hablaba el Padre Feijoo: *Agroti curantur in*

libris et moriuntur in lectis. («Los enfermos se curan en los libros y se mueren en los lechos».)

Era médico plenamente empírico, consagrado a la práctica de su profesión y fiando mucho en la experiencia como fuente de información sobre tal materia médica. Benavente no sufrió, sin embargo, la influencia directa de la profesión de su padre, pues que ni en sus aficiones ni en ninguna de sus obras vislúmbrase tendencia alguna hacia lo fisiológico; ni le dió jamás por el análisis sutil de los personajes que tanto abundan en la novela realista. Hay quien ha estudiado la impregnación que sufrió Flaubert en su adolescencia por efecto de la convivencia con su padre, médico en el Hospital de Rouen; pero aparte de que Flaubert recibió directamente la educación paterna y el influjo del anfiteatro, y Benavente fué educado en el hogar como cualquier otro hijo de familia y no estuvo en contacto con la clínica, la observación de los biógrafos de Flaubert es bien falaz, pues si la educación clínica y fisiológica al lado del padre, abriéndole los ojos a las crudezas del mundo real, fué la que determinó en el autor de *Madame Bovary* la inclinación hacia la novela naturalista, cruda y minuciosa, cebándose en las flaquezas carnales de los humanos, escrutando sus movimientos e impulsos fisiológicos, ¿qué impregnaciones podrían alegarse para explicar la complacencia de Balzac en los detalles fisiológicos, esa abundancia de detalles crudos que le es peculiar y que a veces llega a desnaturalizar los más nobles y puros sentimientos, hasta el punto de que, si recordamos las frases que

pone en boca del *père Goriot* hablando de sus hijas y del amor que por ellas siente, no sabemos si se trata del grave y austero amor paternal *(il frotte sa tête contre leur robe; enfin il fait des folies comme eu aurait fait l'amant le plus jeune et le plus tendre!)* o de una punible y malsana aberración incestuosa?... Y como el caso del padre Goriot tenemos el caso del avaro Grandet y aun el de César Birotteau que, por efecto de las exageraciones fisiológicas del autor, no se llega a ratos a saber si es un caso novelesco o un caso científico...

No hay, pues, reflejo alguno de la educación paterna en la vocación ni en la labor de Benavente, que no está contaminado del pedantismo fisiológico de la época naturalista, de aquello que Eça de Queiroz reputaba por boca de uno de sus personajes, de Carlos Eduardo, el protagonista de Os Maias, aquella invocación a Claudio Bernard y a Darwin «a propósito de una lavandera que duerme con un carpintero»... Nada de vestigios del naturalismo ha quedado en Benavente; pertenece por su espíritu tanto como por su edad a una generación posterior a la naturalista y radicalmente distinta de ella en sus gustos y en sus preferencias.

¶ III. Intuición de madre

Pisó Benavente las aulas de la Universidad, *abolizione della gioventú,* sin que se decidiese a sacar a flote su título de doctor en leyes. Hizo amistades;

conservó esas camaraderías estudiantiles que duran toda la vida; mariposeó sobre algunas nociones de Jurisprudencia. Pero no era esto lo que le atraía; ya desde esa época soñaba en los lauros del escenario, más halagüeños para él que los del foro. Tal es la proclividad fatal de los que nacen destinados a diversos destinos de los que la familia o las circunstancias les han impuesto. Teófilo Gautier, en el prefacio de *Les fleurs du mal,* dice muy ingeniosamente que «una sola vez desde que la tierra gira alrededor del sol, se ha encontrado un padre y una madre que deseasen ardientemente tener un hijo para consagrarle a la poesía. El hijo recibió con esta intención la más brillante educación literaria y por una enorme ironía del Destino vino a ser Chapelain, autor de *La Pucelle*. Era, confesémoslo, jugar con la desgracia (1).»

Ha sido demasiado radical Gautier. No es el primero ni el único caso, el mediocre Chapelain, en el que la familia ha alentado las aficiones; ha habido algún otro, aunque raro—y no hay que quitarles demasiado la razón a las familias—en que se ha visto con agrado la ruta seguida por un novel literato. No diré que se pudiera formar con los casos de asentimiento familiar, un Seminario para fomento de vocaciones literarias; pero sí se registrarían algunos casos.

---

(1) *Les fleurs du mal,* par Charles Baudelaire, *précedées d'une notice,* par Theophile Gautier, p. 13. (Calmann-Levy, Paris, 1900.)

Desde luego el caso de Benavente es de los más típicos. No sabemos cómo opinaría su padre, aunque suponemos que hombre de ciencia y de experimentación, no vería con sonrisas este fervor del neófito por las Musas, y más bien hubiera deseado verle empuñar el bisturí que la péñola y manejar el forceps que el plectro...

Pero de la madre, sabemos desde luego—porque el dramaturgo nos lo ha dicho—que creyó en su hijo, creyó con la fe intuitiva de las madres; esperó que coronase triunfalmente su carrera de dramaturgo; anticipó, por un prodigio de clarividencia muy femenina y, sobre todo, muy maternal, lo que está sucediendo; que su hijo coronaría de laurel su frente rugosa y su cabellera cana... Así el homenaje espontáneo que la multitud ofreció a la madre del dramaturgo, ante los balcones de su casa, recientemente con motivo del estreno de *La Ciudad alegre y confiada*, es un tributo de justicia, de esa justicia instintiva peculiar del pueblo, a la intuición de la madre, a la fe clara y confiada con que creyó en su hijo desde niño, al aliento que le dió para entregarse por completo a las labores teatrales.

No fué madre gruñona y cascarrabias que execrase al hijo por sus aficiones, que le retrajese de ellas, que le mostrase cuán quebrada y espinosa era la vía de las letras. Ha de decirse, para ser sincero, que en la mayoría de los casos en que las familias han contrariado la vocación literaria de un hijo, ha entrado por mucho la *res angusta domi*, la estrechez y penuria de recursos de las casas. El mismo

Gautier reconoce, en los párrafos dedicados a exculpar a la mamá de Baudelaire, que estos temores que sienten las familias cuando el don funesto de la poesía se declara en un hijo, son ¡ay de mí!, bien legítimos y con entera sinrazón, a mi juicio, se acusa a los padres y a las madres su ininteligencia y su prosaismo, en las biografías de los poetas. ¡A qué existencia triste, precaria y miserable (y no hablamos aquí más que de los apuros de dinero), se entrega el que se interna en esta vía dolorosa que se llama la carrera de las letras!...

Imagináos si esto se podía decir en Francia, donde la difusión de cultura y el número de lectores, por lo tanto, es cuádruple que en España, y proporcional el aumento de ganancia, que no podría decirse en España, y más en la época en que Benavente comenzaba a escribir. Calcúlese en favor nuestro, que en diez años el despertar de la afición a la lectura ha sido intensísimo y en veinte años la tirada de periódicos y revistas y la difusión de los libros, ha quintuplicado. Hoy día se lee cuarenta veces más (en cuanto a las revistas) y veinte veces más (en cuanto a los libros) que en 1890, época en que Benavente hacía sus primeras armas.

Mas por una concesión especial de las Hadas benéficas al dramaturgo, dieron a su fortuna el bienestar económico suficiente para dispensarle del trabajo forzado de galeote de una profesión liberal. La *aurea mediocritas* de los primeros tiempos de matrimonio, fué ascendiendo a la categoría de posición desahogada a medida que subía el prestigio del

Dr. Benavente, que era ya el obligado visitador de la aristocracia madrileña, el médico favorecido por la suerte y por la fama, el médico rico que podía dejar a su familia un patrimonio suficiente para no temer las acometidas de la pereza, las invitaciones del placer y de la *non-curanza*, y para poder entregarse al sibaritismo indolente del «señorito rico»...

Hubiera podido, pues, Benavente entregarse al *dolce farniente*, que es tan común y tan deplorable en el señorito rico de España; hubiera podido abandonar los estudios de la Universidad y no sustituirlos por el autodidactismo literario; hubiera podido colgar a la vez la toga y la lira en un alamillo de la orilla del río Manzanares, sin que padeciera la economía doméstica ni se resintiera el familiar peculio. Mas no quiso hacerlo así y mostró su decidida resolución de entregarse al teatro.

Su familia, como se ha dicho, no opuso resistencia alguna; antes bien, su madre alentó esa inclinación. Dígase también, para que no todo se cargue a la cuenta de la maternal clarividencia, que lo mismo entonces que ahora, en todos los lugares españoles, si alguna rama de la literatura considerábase fructífera, era el teatro, y así ahora como entonces, dado el desesperado caso de que un hijo quisiera entregarse en brazos de las Musas, holgábanse muy mucho padres y madres de que entrase al templo de Talía, dejando correr para quedar desairadas a las restantes hijas de Mnemosina. Al fin y al cabo, ya entonces era el cultivo de la escena ampliamente remuneratorio, si bien no estaba tan mercantilmente

administrado el producto de las representaciones como hoy lo está, después que unos cuantos hombres de buena fe tuvieron la plausible idea de fundar la Sociedad de Autores...

¶ IV. La vocación dominante

Formó, pues, el dramaturgo futuro la terminante decisión de entregarse al cultivo de las Bellas Letras y de abandonar las forenses fórmulas; y así, preparado su ánimo con el olvido de las Pandectas, dióse a leer libros y a viajar por extranjeros países, que es otro modo de leer en el libro abierto de la vida. Mas no comenzó por escribir teatro, como pudiera creerse; y aunque desde su primera mocedad se picó de la farándula, como diría Cervantes, inició su carrera literaria con un volumen poético, sencilla y modestamente—y aún *prosaicamente* ¡paradoja de los vocablos!—titulado VERSOS (1).

Es curioso que las vocaciones literarias no se definan claramente apenas nacidas. En especial las vocaciones teatrales tienen un período previo de titubeo y de indecisión antes de cristalizar resueltamente. Los que han sido luego grandes firmas y

---

(1) Jacinto Benavente: VERSOS.—Tipografía Franco-Española, 26, Bailén, 26.—Madrid, 1893. (No están coleccionados en sus «Obras completas».)

grandes prestigios en el teatro, se han dejado desflorar la virginidad literaria en otras tareas, si bien afines. Victoriano Sardou, v. gr., luchando con la miseria, vive en su juventud, en la alta bohardilla parisien que todavía da realidad a los relatos de Murger, traduciendo a destajo, escribiendo artículos para la *Biographie Universelle* de Firmin Didot, dando lecciones de latín y humanidades a pocos sueldos la hora, bregando con zagalones indómitos, jornaleando miserablemente en los suburbios de la literatura... Y de súbito un día fulgura en su mente la concepción de una obra teatral, la escribe con la precipitación soberana de las alucinaciones geniales, y ya tenéis el dramaturgo que había de aplaudir toda Europa en *La Sorcière* o en *Madame Sans-Gène*.

Alejandro Dumas, padre, habita—¡todos conocéis la triste historia del adolescente pobre!—con su madre, la noble y arruinada viuda del general Dumas-Davy, en el plácido rincón de Villers-Cotterets, en el riñón de la vieja Francia. Rapazuelo travieso, corretea por valles y prados escuchando aquellas sentimentales tonadas pastoriles que él ha de evocar en sus Memorias; como aquella tan pintoresca y tan dulce en que un pastor dice a una Isabelita:

Ton p'tit mollet rond
passe sous ton jupon...
T'as quinze ans passès;
on le voit bien assez...

De súbito un día, en aquel paisaje plácido y eglógico, de tintes rosas y azulados el cielo, de árboles

medio deshojados, de largas carreteras blancas, de encinas rojizas, de verdes praderías surcadas por un río largo y lento, donde de vez en vez se oyen las campanas de las iglesias, aquellas campanas cuyo sonido tanto deleitaba a Rousseau, estalla una catástrofe financiera. La madre de Dumas acaba de vender todas sus tierras para pagar sus deudas. «Pagadas esas deudas (dice la madre al hijo) nos quedan ciento cincuenta y tres francos.—¿De renta?... pregunta ingénuamente el hijo. La madre sonríe tristemente; el adolescente comprende y dice:—Bien, madre, esta noche cojeré los cincuenta y tres francos y partiré para París...» Allí lucha, brega, se esfuerza, se debate en la gran ciudad, anhelante de ambición y abatido de desesperanza; por fin obtiene, gracias al general Foy, camarada de su padre, una plaza de *expeditionnaire*, únicamente por el mérito de su hermosa letra inglesa. Nadie podría sospechar en aquel mozalbete laborioso y medio famélico al Dumas del porvenir: Y, sin embargo, seis años después, sin que antes se hubiese dibujado la ocasión, se estrena—el 11 de Febrero de 1829—el drama *Henri III et sa cour* en el Teatro Francés y obtiene un éxito resonante, y todos los directores de teatro y los críticos, y los editores y los periodistas, le miman y le aplauden y le adulan...

Y así de tantos otros cuyo destino no se bosquejó claro desde un principio. Benavente, que había de ser el mejor dramaturgo español contemporáneo, tantea su primer camino, detiénese indeciso ante el alcázar de la fama pidiendo acceso con un pequeño

volumen en la mano modestamente titulado: VERSOS. Y no se crea que es obra deleznable y poesía fácil y cursi de abanico o de album la que cultiva Benavente en aquellas poesías recopiladas para que le sirvan de presentación al catecúmeno en el templo de las letras. El oficiante pudo decir: *Accesat...* sin cometer una injusticia. No es este libro el ordinario primer volumen poético que se publica para olvidarlo luego y andar más aprisa en el camino de las letras.

No es un libro de un frívolo y superficial sujeto que empieza por ahí para inflarse con cierto tono y aire de poeta y luego buscar cobijo más confortador en los altos cargos de la Administración pública; porque hay un fenómeno curioso que *Clarín* observó una vez muy ingeniosamente: que casi todo el furor de los mozos españoles se desahoga en un libro y remata luego en la burocracia. ¡Cuántos Directores generales, Subsecretarios y aun modestos jefes de negociados estaban en germen en los autores de suspirillos germánicos, o nocturnos, o madrigales!... ¡Cuántos vates elegíacos y al parecer inadaptables a la realidad, han sido luego unos magníficos adaptados a la deplorable realidad de la burocracia española, y sólo han buscado en el libro primerizo y entusiasta el modo de acercarse a la ubre del Presupuesto para ordeñarlo más a su sabor!... ¡Cuántas Cloris y Filis eran simplemente hijas de políticos influyentes a cuya mano se aspiraba para medrar mejor!...

¶ V. Benavente, poeta

No era éste el caso de Benavente. Escribía por alentar su propia vocación, por ver si se trazaba un camino en la dirección poética, si encauzaba su vocación literaria. Encauzó por otro cauce totalmente distinto y de ello hay que holgarse, pues no solamente la supremacía en el género teatral le ha dado más provecho, sino que le ha dado también más honra. Benavente, poeta, hubiera sido uno de tantos entre los innumerables que a cada generación surgen en esta España, donde sigue siendo de perenne actualidad la hipérbole de Lope de Vega.

En cada esquina siete mil poetas...

Además, ¿qué lauro poético hubiera obtenido Benavente entre una generación que acababa de oir las irónicas notas de Campoamor, los broncíneos versos de Núñez de Arce, los musicales arpegios de Zorrilla y que se aprestaba a oir, cuando Benavente lanzó sus primeros cantos, las armonías jóvenes de Salvador Rueda, el fuerte colorista y andaluz de pandereta; de Emilio Ferrari, el único parnasiano español al modo de León Dierx, o de Manuel Reina, la lira que ha recogido con más intensidad los acentos y melodías extranjeras y las ha transfundido mejor en sonata andaluza, conservando siempre la vibración y el brío español entre la discordancia cosmopolita de su cultura variada?...

Mas no es esto decir que el libro de Benavente sea de menor cuantía. Nó; por el contrario, es un libro que siempre se recordaría si no fuera que la fama del dramaturgo ha eclipsado totalmente ese primer vagido poético. La inspiración del libro es totalmente anacreóntica; canta el amor y el vino con el mismo pagano desenfado que ponía en sus odas el Cisne de Teos, Τηϊοç κυκνοç, como le llama en todos sus epígramas el eulogista anónimo de la Antología. Flota en todo el libro de Benavente un ambiente pagano y «el bardo risueño del placer» le ha inspirado sus mejores cantos. Hay un soneto al Jerez que es casi perfecto en el género anacreóntico. Tiene además este libro un valor sintomático en la labor total de Benavente. Es el primero y único grito de paganía en un literato que había de ser luego profundamente cristiano, rompiendo todo vínculo con la antigüedad pagana, ni aun conservando ese vago y vano lazo de la alusión mitológica.

No solamente se advierte esta disposición cristiana en la obra total de Benavente, sino aun en dos o tres dramas, muy particularmente, como *Alma triunfante* o *La fuerza bruta,* sino aun en la actitud penitencial de su espíritu, que conoce el pecado, lo teme y lo evita, y luego se arrepiente. Esta es la característica del espíritu cristiano, con más la propensión a mirar más allá de la vida, al horizonte de ultratumba, que está totalmente ausente de los autores paganos, y de los que luego, en el Renacimiento sexcentista o en el parnasianismo moderno, han querido insuflar a la poesía un nuevo soplo pagano...

Pero en el tomo de poesías se esparce la *amabilis insania* que se reprochó al poeta de Teos o aquel otro «furor de poesía de lascivia y de vino» que se atribuyó al Caballero Marino (1) en Italia y que hizo decir a Scaligero el erudito: *Insanire dulcem et sapidum furere furorem* («dulce enloquecer y enfurecerse con furor muy grato»)... Esta amable insania de la juventud ávida de amor y de besos es la que fulgura en la primera obra de Benavente, que tiene la lozanía e ímpetu juveniles que le corresponden y que es menos cerebral que las futuras obras del dramaturgo.

Hay en la obra composiciones muy típicas. Hay un canto a la embriaguez, muy curioso en un hombre que ha sido siempre sobrio y estoy por decir abstemio, como es Benavente. Canta sucesivamente la embriaguez de champagne, de Jerez, de opio y de morfina.

¡Champagne! De sus burbujas espumosas
Ya siento en mi cabeza el cosquilleo.
¡Luz irradia, de imágenes risueñas,
poblado el pensamiento!...

Al Jerez lo canta bien españolamente:

---

(1) Furor di poesia
di lascivia e di vino,
triplicato furore
Bacco, Apollo et Amore.
(Ritratti del Cavalieri Marino).

Mi garganta se oprime; por mi frente
pasa una nube negra,
y hasta mojar los ardorosos labios,
una lágrima rueda...
¡Es un triste recuerdo que a mis ojos
tenaz se representa.
Necesito llorar o me ahogaría;
aumenten los recuerdos mi tristeza.
¡El llanto al fin!... Jerez y una guitarra;
voy a beberme y a cantar mis penas.

(Versos, p. 60 y 61).

Hay como nota curiosa en el libro una *Improvisación en el reverso de una tarjeta del treinta y cuarenta:*

¡El hombre juega y la fortuna ciega
es quien tiene las cartas en la mano!
Rojos o negros al azar la niega
y en el azar de juego tan liviano,
sólo una carta el hombre, sólo una
logra amarrar en la contraria suerte:
¡El suicidio, la carta de la muerte!
¡Y aún al jugarla, vence la fortuna!...

(Versos, p. 99).

Mas la nota predominante en el libro, es la nota de la lira amorosa, y dentro de la lira amorosa, la cuerda escéptica. En una silva de pocos versos, define muy bien su estado psicológico:

¡Lloraste al escuchar mi triste canto!
Sintió mi corazón remordimiento.
Su fingido lamento
no merece su llanto;

y así, al verte llorar quedé abrumado.
¡Sacerdote sin fe que, descreído,
ve a todo un pueblo de la fe movido
ante la elevación arrodillado!

(*Versos*, p. 70).

Pasemos por alto las pífias de estas ocho estrofas: el asonantado del abrumado y el llanto, que resulta tan cacofónico, el ripio pleonástico de descreído después de haberle dicho «sin fe» y la repetición de fe en dos versos sucesivos—y rayanos al espíritu. Es ya el Benavente de entonces el mismo de hoy, a quien todo el mundo define como escéptico. En otra composición, delicioso idilio infantil, donde con sencillez emocionante se nos cuenta un episodio realista, una idealización del encanto de esos amores mesocráticos de la adolescencia:

¿Te acuerdas? El mismo día
cumplimos la misma edad
y nos cubrieron las piernas
en nombre de la moral...

El autor concluye:

¡Ahora soy yo quien se burla
Con felina crueldad!
¡Otra ocasión que te pierdes!
Si lo refieren, dirán:
¡Perdí tantas! ¡Nada importa!
Al fin, cosas de la edad!
¡Entonces yo no sabía!
¡Hoy sé demasiado ya!

(*Versos*, p. 76 y 77).

Y una página más adelante repite la misma cantinela escéptica:

¡Son tristes los primeros desengaños!
Tanto llegué a sufrir,
Que sin aliento el corazón clamaba:
¡Nunca podré reir!...

La factura del autor de *Versos* no tiene nada de original ni nuevo. No le habían rozado siquiera las extravagancias modernistas. Y, sin embargo, ya Rubén Darío—que venía a ser de la misma edad que Benavente—había publicado *Azul,* y precisamente en ese mismo año (1893) escribía en New-York el más anárquico de sus poemas, *El País del sol* (contenido en *Prosas Profanas),* el que luego había de censurar hombre tan ecléctico y comprensivo como Rodó, hablando de «originalidades tan poco recomendables como la de la híbrida contextura de *El País del sol*» (1).

Pues aquellas *bizarrías* modernistas, que ya corrían las calles, no alcanzaron a Benavente ni aun rajaron su túnica. Toda su factura, su *manière de faire,* está exclusivamente compuesta a base de Campoamor y Bécquer; a veces recuerda bastante a otros *dii minores*, como Balart o Manuel del Palacio. No hay, pues, que anotar ni una novedad métrica ni rítmica a favor de Benavente; el que había de ser gran innovador en el teatro, no lo fué en la

(1) *Prosas Profanas,* de Rubén Darío. Prólogo de José E. Rodó. Viuda de Bouret, París, 1908.

lírica. Algunas estrofas del comienzo del libro recuerdan absolutamente las humoradas de Campoamor, entonces tan en boga. Véanse ejemplos de becquerianas y ejemplos de campoamorinas, que cualquier mediano catador de versos apreciará enseguida.

Becqueriana:

En mi mano se elevan las espinas
de una encendida rosa,
mientras al presentársela rendido
Julia aspira su aroma.
Mis dedos manan sangre
y ella en tanto sonríe con fruición.
Mira, la dije al fin, esta es la imagen
de nuestro amor.

(Versos, p. 36).

Campoamorinas bien típicas:

Tiene una doble faz esta comedia:
Y así es el mal de amor cuando acomete;
para mí que lo paso, una tragedia;
para tí que lo miras, un sainete.
Cuando más elocuente me persuades,
dudo y temo. ¿Te admiras?
¡Ay! porque en tu boca las verdades
por lo dulces me suenan a mentiras.
Habla tú: ¿de que no hable yo te admiras?
Tú, que el talento a la belleza añades,
habla tú, que en tu boca las mentiras
me parecen más dulces que verdades.

(Versos, p. 38).

Hay una sección de *Sonetos* en el libro, que son quizá lo más sustancioso del volumen; versos rotundos y amor sensual miman la forma de estos sonetos. Destaca uno, especialmente sensual, el que comienza:

> Mi gozo es despeinar tu cabellera
> y con mano febril, latiente el pecho,
> el complicado adorno ya deshecho,
> rasgar tu traje, del placer barrera...

que demuestran cuán ardientemente Benavente sentía la mujer en su juventud y cuán desgarradoramente se rompió en pedazos su corazón al azote de algún dolor inmenso, de esos dolores secretos y mudos, que parten en dos la vida de un hombre y que dejan un sello imborrable...

> Dicen que la locura así me incita;
> que joven moriré; me importa poco;
> que a un abismo tu amor me solicita...
> Mas yo sigo gozando como un loco;
> y me deleito si tus labios toco,
> oirme de ellos llamar: *¡Mi fierecita!*
>
> (*Versos*, p. 44).

El último verso es largo y arrastra renqueante una sílaba de más; pero ¡no importa en este caso! *quod erat demonstrandum* es que hombre que escribe estos versos ardorosos y frenéticos, poco recomendables para recién salidas de Colegios de Ursulinas, evidentemente ha sentido a la mujer con entusiasmo y ha gozado... ¡y ha padecido por ella!... Tal es el enigma de la vida interior de Benavente que, como

ha sido siempre muy poco autobiográfico y ha objetivado en el teatro sus dolores y sus anhelos, no ha descubierto nunca el secreto de su corazón ni ha descendido, como aconsejaban los románticos:

Jusqu'au fond desolé du gouffre intérieur...

Nos revela pequeños rincones de su alma; llega un momento en que va a descorrer el velo magno del *Sancta Sanctorum*, y al fin deja entreabierto nada más el camarín. Así en este soneto:

¡Perfidia y crueldad! ¡Bien me has burlado!
Pobre niño, pensé me acariciabas
cuando sólo un juguete en mí buscabas
que, por fin de tu juego, has destrozado.

(*Versos*, p. 49).

¿Bella actriz o dama del gran mundo era la que suscitaba esas quejas? Cualquiera dirá que era la protagonista de *La Gata de Angora*, la que inspiraba por entonces al poeta. Leed la estrofa que sigue:

Con felino placer has arrancado
la ilusión que en mi espíritu alentabas...

Así en el mismo libro se contiene una poesía titulada *La Gata de Angora*, que parece el motivo inicial, el *leit-motiv* de su drama, y cuyos últimos versos debieran haberle servido de epígrafe:

Así, reina oriental, tendida quedas,
en curva airosa el cuerpo abandonado
y el blanco cuerpo, armiño inmaculado,
parece hecho de nieve, pluma y seda.

(*Versos*, p. 83).

Mas a pesar de que el libro no tenga novedad rítmica ni métrica, ni aun sea de gran originalidad lírica, por seguir los ecos acordes de las musas campoamorina y becqueriana, es curiosísima e interesante para conocer la personalidad de Benavente. No hay libro desdeñable de hombre grande; y quien entonces no acogiera el libro con fervor, por no contener ninguna novedad, debe leerlo ahora con cariño, porque descubre aspectos de la personalidad del gran dramaturgo que en los dramas no transparecen. Ese erotismo fino y anacreóntico, que se esparce en los lamentos *post voluptatem* y en los anticipos de goce que dora la fantasía, es un rasgo muy curioso y que no volveremos a encontrar en el dramaturgo, demasiado cerebral para ser sensual. En el libro de versos palpita un hálito de juventud libertina que luego se recatará discretamente. Así, v. gr., en el soneto *Un ídolo:*

> No muestres, pues, de tu alma la bajeza;
> yo amaré por los dos. Tú besa y calla.
>
> *(Versos,* p. 65).

Tampoco asoma el dramaturgo, ni su espíritu burlón en aquellas efusiones eróticas:

> Turgente desnudez, del blanco lino
> y el flotante cabello mal cubierta;
> de pámpanos, guirnalda entretejida,
> enredada en la undosa cabellera;
> trapos que se confunden, se separan,
> se cruzan, se entrelazan y se elevan...
>
> *(Versos,* p. 69).

ni aquellas efusiones, ya más sutiles e impalpables, ya menos eróticas, o menos *gymnicas,* de aquel soneto que dice:

Sin forma te soñé y así te adoro
¡espíritu inmortal del mío hermano!
Ha tanto tiempo que te espero en vano.
¡Sueño de una ilusión que ansioso imploro!
Por fuera ríe, mas por dentro llora
y tengo el consuelo del amor divino,
y es mi alma para todos un arcano
que guarda para tí rico tesoro.
De tí espero alegrías no gozadas
y guardo para tí las que he soñado...

Quizá un Mantegazza o un Kraft-Ebing, sutilizando mucho, vieran aquí un eco de recónditas misoginias. Pero ello no sería bastante a sustanciar la acusación. Poeta tan enamorado de la mujer, tan concreto y expansivo en sus anhelos sensuales, ha cantado objetivamente, con una rotundidad y una energía que no dejan lugar a indecisiones, la gloria de un efebo:

Por tí, por tí clamaba cuando surgiste,
infernal arquetipo, del hondo Erebo,
con tus neutros encantos, tu faz de efebo,
tus senos pectorales y a mí viniste.
Sombra y luz, yema y polen a un tiempo fuiste,
despertando en las almas el crimen nuevo,
ya con virilidades de dios mancebo,
ya con halagos tiernos de mujer triste.
Yo te amé porque a trueque de ingénuas gracias,
tenías las supremas aristocracias;

sangre azul, alma huraña, vientre infecundo,
porque sabías mucho y amabas poco,
y eras síntesis rara de un siglo loco
y floración malsana de un viejo mundo.

Nadie que no sea un crítico mojigato y grotesco, un crítico o adorador del *cant* puritano, se permitirá censurar por eso al poeta ni reprender la intención ética de ese maravilloso soneto, labrado con paciencia y que al mismo tiempo da la sensación de improvisado... Nadie que no sea un absurdo clérigo calvinista, pondría mano en el sagrado secreto de la gestación poética, en el descubrimiento del estado de ánimo del poeta cuando esto escribía...

Donde asoma, en cambio, el dramaturgo sutil, el satírico acerado y fino, con su cortesía agazapada tras su sonrisa burlona de Mefistófeles, es en aquellas primeras estrofas del libro:

Mas ¡ay!, dentro de mí, tenaz se agita
un diablillo burlón, procaz, impío,
que destroza las almas donde habita.
Para él todo ideal es desvarío,
al cielo eleva su desdén intenso
y hace mofa de todo, a pesar mío.
Muestra la pequeñez junto a lo inmenso;
si el templo pisa, con fruición impía,
llama tufo al aroma del incienso,
y sólo advierte en su tenaz porfía,
en las frases de amor, los solecismos,
en las cartas de amor, la ortografía.
Hábil en combinar paralogismos,
al cerrar horizontes a mi paso,

abre a mi paso incierto mil abismos;
y al perderse en la senda del acaso,
las luces de la aurora de mi vida
sepulta entre las sombras del ocaso.
El se posa en la mente enardecida,
y en pago vil de la ilusión soñada,
representó con saña maldecida
el eco de burlona carcajada.

(*Versos*, p. 12 y 13).

Estos versos son ya casi una página autobiográfica, y quizá por lo mismo son lo más interesante de ese libro ingénuo y juvenil escrito por el autor de *Señora ama,* en quien nadie sospecharía el futuro y glorioso dramaturgo... ni él mismo, pues que canta con escepticismo quizá puramente lírico:

Dudo y canto, ¿por qué? Sueños de gloria
no me alientan. Jamás sentí a mi oído
la profética voz inspiradora, el «¡Macbeth serás rey!»...

Y, sin embargo, la voz profética e inspiradora debía sonar ya en su oído—en el oído de este joven libertino y escéptico, nutrido de savia shakesperiana—, pregonándole que había de ser en muy pocos años el rey de la dramaturgia castellana.

¶ VI. Primeros libros

Había publicado anteriormente el libro de poesías, el *Teatro fantástico*, un libro que tiene hondas reminiscencias shakesperianas. Cayó en el silencio, mas por eso no se desalentó el novel escritor.

A poco de haber publicado el libro de versos, salía a luz *Cartas de mujeres*. Los sabiondos acudieron enseguida a la reminiscencia titular de Marcel Prevost, olvidando que el título sólo marcaba el cuero, y que suponer que un libro titulado *Cartas de mujeres* sería copia de otro que se titulase igual, venía a ser tan pueril como suponer que un libro titulado drama sería copia de otro rotulado igualmente. Pudo venirle la idea al dramaturgo por haber leído el libro de Prevost y haber calculado de cuán extenso radio de acción en España, especialmente sobre la zona femenina, dispondría un autor que escribiese otro semejante; pero evidente es para quien haya leído ambos libros, que no hay semejanza de ningún género entre el contenido de ambos.

Las *Cartas de mujeres* acusan en Benavente un refinado y sutil psicólogo, conocedor del alma femenina hasta sus últimos recovecos.

Una onda nueva de arte entraba en la literatura castellana. Pienso que la publicación de *Cartas de mujeres* fué seguida de un silencio hostil; apenas entendieron la renovación que esta nueva etapa del arte literario suponía cinco o seis críticos linces. No era una renovación verbal y formalista, como la que luego habían de realizar los discípulos de Rubén Darío; era una renovación de temas y de asuntos. En lo sucesivo no habían de ser solamente los autores sentenciosos y engolados los que habían de predominar en nuestro Parnaso; habían de ser los autores sencillos en la forma, poco hinchados de vana retórica y complejos en el fondo. Comparad,

v. gr. las *Cartas de mujeres* con el libro *La mujer,* de Don Severo Catalina, obra de las postrimerías del siglo XIX. Este hinchado, hueco, pretencioso; aquél, humano, verista, palpitante; éste, reventando de vanidad y de énfasis, engolado en las sentencias, vulgar y tópico en el fondo; aquél, escribiendo en el lenguaje sencillo y familiar de la correspondencia femenina y transparentando en rasgos realistas y firmes el alma de la mujer española. El Sr. Catalina, docto al parecer, con puntas y ribetes de filósofo, estudiando a la mujer por definición; Benavente, sin aires dogmáticos, sin alarde de teorías, pintándonos con colores verídicos y rasgos firmes, velazqueños, el corazón y aun el entendimiento de nuestras mujeres. Don Severo Catalina, queriendo brindarnos una especie de Catecismo de psicología rudimentaria; Benavente exprimiendo, en cuatro trazos amables, toda la esencia de la feminidad. Son dos mundos diversos, dos concepciones del arte contrapuestas, dos generaciones frente a frente...

Del uno se espera un tratado de psicología *ad usum mulierum,* y nos resulta un sermón enfadoso y un epítome ridículo, de observaciones vulgares, más ridículo aún, puesto que por el mundo andaban los *Parerga und Paralipomena* de Schopenhauer, con sus aplastantes filosofemas de misoginia; del otro no esperamos más que una amena y deliciosa divagación y nos encontramos con finas observaciones sobre el alma de la mujer, con un dominio pleno del asunto, con un realismo genuinamente hispánico.

A esta primera obra de psicólogo agudo y fino,

que acreditó a Benavente, puede aplicarse en justicia el dístico de Boileau sobre *L'Ecole des Femmes* de Molière «*que plusieurs gens frondaient*» (1):

Et ta plus burlesque parole
est souvent un doctte sermon...

No es que sea moralizar la intención de Benavente, por el contrario: él trata sólo de exponer el alma femenina tal como se muestra en sus familiares expansiones y tal como se manifiesta en la intimidad, esposa, madre, amante, hermana... No trata de moralizar, nó; por el contrario, cree con Nietzsche en *La Gaya Scienza* que «el europeo se disfraza con la moral, porque se sabe un animal enfermo, degenerado y estropeado»; no pretende que el arte sea escuela de costumbres, y más bien se inclinaría a pensar, con un crítico recientísimo, que «el arte no tiene conexión con las homilias dogmáticas y filantrópicas» (2). *L'Arte non ha connessione colle omelie dogmatiche e filantropiche).*

No es de los que tienen fe alguna en el poder suasorio del arte; no intenta persuadir ni aun aconsejar. Sabe él que hacer culpable a Goethe de los suicidios que originó el *Werther* o responsable a Foscolo porque, simultáneamente con la aparición de *Le ultime lettere de Jacopo Ortis,* se suicidara en

---

(1) Boileau: *L'Art poetique, Epîtres, Odes, Poesies diverses et Epigrammes,* VIII, p. 131.

(2) Gian Pietro Lucini: *Il verso libero, Proposta,* libro primero, IV, p. 366. (Edizione de *Poesía,* Milano, MCMVIII).

Italia algún exaltado, sería como hacer culpables a Berzelius o a Berthelot por todos los envenenamientos habidos a diario y sería como condenar la química, porque enseña a esos envenenadores o a esos suicidas el modo de componer tósigos...

Mientras que los prosistas de la generación anterior procedían como moralistas y escribían en tono apotegmático y doctoral (Selgas, Catalina, Gabino Tejado), los de la generación a que pertenece Benavente comenzaron a escribir en estilo suelto, flúido, grácil, sin pesadumbre de epifonemas ni rigidez de sentencias y máximas. Escribían simple y llanamente, con esa elegancia que de la sencillez emana...

Cartas de mujeres fueron, sin embargo, bien acogidas, aunque la crítica no estuviese muy predispuesta a acatar este nuevo estilo, avezada como estaba al período mayestático y pomposo, o a la pueril concisión y afectado laconismo que D. José de Selgas había puesto en moda. No era ciertamente la prosa de Benavente esa prosa densa, apretada y maciza de los novelistas del realismo—esa prosa que habían amparado con sus firmas Pereda, Galdós y la Pardo Bazán—; mas no era tampoco la prosa decadente y simbolista que ya esbozaba un Valle Inclán (1). Representaba Benavente el tránsito dulce y sin brusquedades de la generación antigua a la nueva, mientras que Valle Inclán era la innovación, el aten-

(1) *Femeninas,* el primer libro de Valle Inclán, con un prólogo de D. Manuel Murguia, fué publicado en los últimos días de 1894. (Imprenta de A. Landín, Pontevedra, 1895.)

tado contra los valores tradicionales, el derrumbamiento de los viejos ídolos, la iconoclastia, la lucha por una estética y una retórica nuevas...

Por eso Benavente fué desde el principio bien acogido, alentado, elogiado por la generación anterior, mientras que Valle Inclán fué rechazado, expulsado de la vieja comunidad literaria, *bafoné,* diríamos gráficamente en francés. Valle Inclán proclamaba una estética opuesta a la que nuestros padres enaltecieron; buscaba en maestros franceses sus padres e inspiradores, sus directores espirituales; renunciaba a la tradición clásica, al legado de la raza. En el prólogo de las *Sombras de vida,* de Melchor Almagro, daba Valle Inclán una especie de doctrinal estética y en él decía: «Leyó a los antiguos y sabe dónde se hurtan esos postizos clásicos con que disfrazan su miseria literaria todos los desventurados» (1).

Benavente, por el contrario, se conformaba al patrón común de la prosa castellana; hacía una prosa más flúida, más suelta, más *degagée* que la de sus

---

(1) No vaya a ser que el Sr. Casares, crítico que anda a la husma de estos gazapos, vaya a salir por ahora diciendo que esta observación y aun esta cita se la debo a él, que efectivamente la registra en su libro *Críticas profanas* (cap. II, página 40). Mucho antes que él existiera como crítico y no como persona (pues me lleva un buen golpe de años), andaba quizá él peregrinando por América o tal vez en sus andanzas europeas, cuando yo anoté la frase y la doctrina estética del prólogo de *Sombras de vida.* (Véase *Nuestro Tiempo,* Revista bibliográfica, Septiembre 1903.)

padres, pero no buscaba *epater le bourgeois*, no lanzaba neologismos, que es tarea tan difícil como la de lanzar mujeres al mundo. galante; han de ser bellas, elegantes y originales para que el mundo las acoja bien. Benavente innovaría en el teatro, en la concepción del teatro; pero en sus obras de prosa—como en *Figulinas* y *Cartas de mujeres*—o en su Teatro para leer—*Teatro fantástico*—no creaba un nuevo modelo de prosa, no ajustaba su ritmo a la retórica nueva, no perturbaba con música wagneriana los oídos hechos a la dulzona música de Bellini y Donizzetti...

Estoy por creer que el secreto del éxito primero de Benavente está en eso: en que no se afilió desde un principio a la renovación modernista de la prosa, en que no cultivó la delicuescencia que Adoré Flourette había de parodiar concentrando en su persona la sátira fina de Gabriel Vicaire y de André Deauclain, en que no fué de los irreverentes con el castellano, de los profanadores del arca santa del idioma, en que escribió una prosa fácilmente accesible y que no perturbaba a nadie con clarinadas modernistas. Y este era ya un camino para abrirse paso entre la nueva generación. No se trataba de perturbar el idioma castellano. No venía este portador de novedades a predicarlas en lenguaje inoportuno, malsonante e inaudito. Venía a hablar de cosas modernas en lenguaje corriente y admitido. No pretendería, siguiendo las huellas de un decadente francés, de Arthur Rimbaud, dar colores a las vocales e idealizar sobre su expresión imaginaria, para que luego aquí Valle Inclán lo citase en

un prólogo doctrinal con espanto de académicos (1).

Benavente no idealizó sobre los colores ni les buscó cosquillas prismáticas a las vocales, y ésto le abrió ruta entre los maestros. Por los tiempos en que Benavente comenzaba, hubiera aterrado inmensamente a la generación anterior un estilo como el que en América empezaban ya a usar los discípulos y adeptos de Rubén Darío. Benavente supo evitar este escollo y no se entregó plenamente al modernismo, o mejor dicho, alargó una mano a la generación nueva, estrechando con la otra a los que representaban la

---

(1) Bueno será recordar que antes de que el perturbador de la familia de Verlaine, el adolescente aventurero, vicioso y cínico, que tanto indignaba a la esposa del poeta de *Sagesse,* pensase escribir su célebre soneto que comienza:

A noir, E blanc, Y rouge, O vert, U bleu, voyelles...

ya Reigh Hunt y John Keats, precursores de los simbolistas, en la mitad del siglo XIX, habían presentido todas las veleidades de la escuela, tomando en serio la mitología, *in earnest,* como dice Swinburne, y Keats, por su parte, presagió a Rimbaud e idealizó sobre los colores en un célebre soneto al azul que Oscar Wilde transcribe y comenta en sus *Nuevos ensayos de Estética y de Literatura.* Y antes que Keats, el ingénuo y elegíaco Alfredo de Musset, rechazado por los simbolistas como retardatario, como poco experto en la rima y en el metro, cuenta a Mme. Jaubert en una de sus obritas inéditas «que se ha enfadado mucho comiendo con su familia, porque se había visto obligado a sostener una discusión para demostrar que el *fa* era amarillo y el *sol* rojo, una voz de soprano *rubia* y una voz de contralto *morena.* Tenía la audición coloreada de que hoy se habla tanto. (Cf. Mme. Arvède Barine: *Alfred de Musset,* cap. VI, pág. 115.)

generación antigua. Así vemos, que cuando viene Rubén Darío a España con él se confiesa, y en *La Vida Literaria* que él dirigía, Darío publica unos párrafos que lisonjean mucho a la Academia Española y a la opinión literaria casticista de nuestro país. «Examen de conciencia hecho, le dice Darío, yo me confesaría con cualquiera de los Fray Luises»...

¶ VII. Cartas de mujeres

Luego las *Cartas de mujeres* venían a ser, para una generación ahita y estragada de naturalismo pesado y mazorral, una nota nueva, vívida y ligera, algo que no se asemejaba a esas macizas novelerías en cuatro tomos, a lo peor, con que habían brindado pasto literario la generación anterior. Para mí la novela realista es el género que más gloria nos ha dado y por el cual España se enlaza con Europa en el siglo XIX; Pérez Galdós, Pereda, Palacio Valdés y la Sra. Pardo Bazán, son el puente de enlace que traspasa la muralla de los Pirineos. En París se habla de ellos con elogio, en las reuniones de Edmundo de Goncourt; Emilio Zola, cuando recibe a Rodrigo Soriano, se extasía hablando de la Pardo Bazán; Alberto Savine y Boris de Tannenberg traducen a nuestros autores y los dan a conocer en Francia; nuestra gloria de últimos de siglo está en el florecimiento de la novela realista, que es planta indígena. Particularmente no puedo ser sospechoso de hostil a

la novela realista; es el género en que he consumido más incienso crítico y como turiferario (algunos reputan tan enorme mi pluma en incensar, como el *botafumeiro* de la Catedral de Santiago de Compostela), siempre he dirigido el humo en dirección del altar mayor del arte, que para mí ha sido la novela realista...

Pero esto no me veda reconocer que nuestros padres no podían menos de estar algo fatigados de *tanta prosa*. Exceso de prosa era lo que había en casi todas las novelas naturalistas de la época. Obras admirables, obras maestras, navegan en un océano de prosa algo mazorral, algo fatigante. Bastará recordar títulos y volúmenes. Las mejores novelas del naturalismo en España, son inmensas, excesivas; y no soy yo, que pudiera no apreciar bien por estar ya lejos de la época, sino *Clarín,* que como contemporáneo, podía apreciarlo bien y sentir el cansancio, merced a esa facultad que nadie como el crítico debe cuidar y conservar y que el Padre Feijoo, su antecesor en disciplinar y orientar desde Oviedo la mentalidad y la cultura nacionales, llamaba *natural de el alma* (1); *Clarín* mismo es quien se queja

---

(1) «He observado varias veces (y cualquiera puede hacer la misma observación) que estando juntos algunos sujetos, en ocasión que había parado un reloj, en excediendo algo considerablemente de línea para el tiempo de su interrupción, era esto advertido de alguno de los concurrentes, sino de todos. ¿Qué instrumento o medida exterior hay en tales casos para discernir que ha pasado más de una hora desde la última pul-

en varios de sus libros de este agobio de prosa, especialmente en *Galdós,* y lo anotó en sus libros de crítica, sin ofensa ni desdoro para el maestro. Y si no, veamos:

Obras maestras de la novela naturalista en España

PÉREZ GALDÓS.. .—*Fortunata y Jacinta.* 4 vols.
Lo prohibido. 2 vols.
Angel Guerra. 2 vols.
PARDO BAZÁN.. .—*Los pazos de Ulloa.* 2 vols.
La Madre Naturaleza. 2 vols.
PALACIO VALDÉS.—*La Hermana San Sulpicio.* 2 volúmenes.

Convendremos en que otra prosa más flúida, más ligera, más concisa, había de ser ¡válgame el tópico!... un oasis en un desierto de arena... Las *Cartas de mujeres* venían a ser cosa distinta del naturalismo. No habría de ser lectura para Ursulinas, mas sí podía serlo para señoras serias y aún para solteritas educadas de modo algo libre en ese ambiente un poco falso y francés, donde ya florecía la *demi-vierge* como planta de transplante... El autor ya no era un pornógrafo ni un viviseccionador de la

---

sación del reloj? Ninguna. Luego hay otra interior que es esa nueva Potencia representativa a quien podemos llamar: *Reloj natural de el alma*». *(Cartas eruditas y curiosas,* tomo IV, carta sexta. Descubrimiento de una nueva Facultad o Potencia sensitiva en el hombre, a un Philosopho; página 71, Madrid. Año de 1753).

bestia humana, ¡como con juvenil insolencia llamaban los naturalistas a sus personajes!, ni su obra era un *estudio*, ese estudio moral y social de una familia, título por el que Zola quería sustituir la demasiado frívola apelación de novela!... No estudiaba tampoco las futuras Claudinas, que pronto habían de venir a infestar nuestra literatura mostrándonos en su alcoba de colegio sus nalgas redondas—y sus aberraciones sexuales... Las heroínas de Benavente, apenas traslucidas a través de las diversas cartas, no eran cándidas y sentimentales como la Mimí Pinson de Musset o la Henriette de Coppée; pero tampoco eran drolá-ticas y mesalinescas como las que pronto importaría Willy *and Company Limited...*

Eran muchachitas como todas las demás mujeres, como tantas otras. No quería Benavente sentar plaza de pornógrafo; no quería subvertir y volver de revés el apretado silogismo que Gautier expuso en el prefacio de *Mlle. de Maupin* sobre la coexistencia de la virtud y el vicio. Desconfiad de las psicologías para uso de las alcobas; en el fondo, las *Mlles. Venus* son simplicísimas, mucho más que cualquier buena hija de familia. Homero, Dante o Shakespeare, para no citar más que los tres genios que sobreviven a los años, no necesitaron pintar *jongleuses* de Rachilde ni masoquistas como Mlle. Dréssard o ninfómanas declaradas, para interesar a la humanidad de todos los siglos...

¶ VIII. Primeros estrenos

Cuando se estrenaron las primeras comedias de Benavente *(El marido de la Téllez, La Gata de Angora, El nido ajeno, Gente conocida),* el primero de los reproches, que luego llegó a ser tópico, fué la acusación de inmoralidad, el reproche de que mostraban al desnudo una sociedad demasiado corrompida, frívola y ligera... No hacía más que pintar la sociedad de su tiempo, el Madrid que se formaba entonces y que se ha consolidado hoy, conglomerado cosmopolita con reminiscencias chulescas, un Madrid que perdía su casticismo y ganaba en vicios europeos, mostrándonos, en vez de un grupo de majas y manolas que antes tenía en la clase media, un grupo de cocotas parodistas del figurín francés, en la clase alta un grupo de señoritas *demi-vierges* o de damas extravagantes. Esto es lo que nos describe Benavente en sus primeras obras—en *Gente conocida,* como en *Modas;* en *La Gata de Angora,* como en *El hombrecito*—y esto nos describe como un buen analista, fustigando sin piedad cuando hay que hacerlo, implacable a veces en sus sátiras, conquistándose reputación de Juvenal castigador entre todos los críticos.

Uno de ellos, el Sr. Fitzmaurice-Kelly, nos dice: «Sin parecerlo, sin quererlo, quizá, este admirable burlador ha desenmascarado al mundo de los medianos. Nadie acierta mejor a retratar la sociedad en-

greída de su importancia, intelectualmente nula, laboriosamente perezosa, ansiosa de placeres, de *buen sentido* y notoriamente viciada. Con perfecta serenidad el Sr. Benavente hace desfilar ante nuestros ojos esa procesión de rastacueros engrandecidos y de bonachones hipócritas, de amenos estafadores, de ambiciosos advenedizos, de pillos con poder, de lindas bribonas con título, que buscan en el adulterio un remedio de su fastidio» (1).

Imagináos una sociedad que habíase formado desde nuestros pronunciamientos y guerras civiles aglomeradamente, sin consistencia ni solidez política; que había presenciado impávida la Restauración y que últimamente había asistido al derrumbamiento de nuestro imperio colonial, entre un crotalear de castañuelas y un rosario de corridas de toros, mezclado a vago susurro de fervorines de novenas y rogativas; imagináos esa sociedad sin un satírico que la aplicase el escalpelo, sin un crítico sereno que escogiese el escenario como anfiteatro clínico... y que de repente se encuentra en Benavente un analista sutil y descarnado, un crítico implacable, un satírico que a ratos recuerda las flagelaciones de Juvenal. ¿Comprendéis la prevención y aun hostilidad primaria con que había de acogerle, la frialdad con que poco a poco había de ir entrando en sus obras, al poco tiempo la suave penetración, más tarde la *entente*

---

(1) Fitzmaurice-Kelly: *Historia de la literatura española*, capítulo XIII, pág. 443. (Victoriano Suárez, Madrid MCMXIII.)

con el dramaturgo y al final el entusiasmo fervoroso con que había de ser acogido Benavente?

Guardadas las distancias que hay entre filósofo y moralista escénico, es el mismo caso del bergsonismo en Francia. «Concebid (dice Julien Benda) el delirio de una sociedad que, muy femenina, *toute femelle,* no tiene religión sino por lo que siente, no tiene sino desprecio por lo que piensa, y que, no encontrando justificación a este régimen sino ante literatos a quienes no toma en serio acerca de las cuestiones morales, se encuentra de repente ante un filósofo... (1)». Irónicamente emplea aquí Benda la palabra filósofo al referirse a Bergson; pero nosotros no podemos emplear ese retintín irónico refiriéndonos a un autor como Benavente, un crítico tan luminoso y desinteresado de la sociedad de su tiempo...

¶ IX. El satírico moralista

Desde la época de Bretón de los Herreros no habíamos tenido otro satírico moralista en escena. Pintó también Bretón el petimetre, la damisela coqueta, el afrancesado, el empleómano, el palurdo, toda la gama de la sociedad de su tiempo, mas ¡con cuán toscos colores embadurnó sus cuadros! ¡Con qué

---

(1) *Sur le succès du bergsonisme,* precedè d'une Reponse aux defenseurs de la doctrine, II, pág. 197.
(Edición del «Mercure de France», París, 1914).

chafarrinones y brochazos al desgaire! ¡Con qué recargamiento de tintas!... En cambio, en Benavente, ¡qué delicadeza de líneas, qué sutileza de matices, qué fineza de expresión, qué anhelo de pinchar sin hacer sangre, qué suavidad de tacto de operador moderno!... Y si de Bretón pudieron decir los apologistas hiperbólicos de su tiempo que era el representante de la nacionalidad española, ¿qué sería menester decir de este poderoso dramaturgo, que no sólo ha pintado al vivo la sociedad de su tiempo, sino que ha escrito dramas inmortales sin intenciones satíricas?

En la *Galería de la literatura española* (1), esa obra que tanto interés despertó en su generación, estudió D. Antonio Ferrer del Río, figuras tan interesantes como la de Rodríguez Rubí, García Gutiérrez, Martínez de la Rosa, Javier de Burgos, Gil y Zárate, Bretón de los Herreros, Hartzembusch y Zorrilla, todos ellos autores de teatro. Y ocupándose de Bretón de los Herreros, soltaba hipérboles tan peregrinas como esta: «Pudiera acontecer que los sucesores de los sármatas y de los hunos se derramaran de nuevo por el Mediodía y el Occidente de Europa, con sus cuerpos medio desnudos, sus cortantes hachas, su indómita fiereza y sus salvajes corceles, borrando toda huella de civilización doquiera que fijasen su desoladora planta; gozara entonces

---

(1) *Galería de la literatura española,* por D. H. Ferrer del Río.—Establecimiento tipográfico de D. F. de P. Mellado. Madrid, 1846. (Páginas 127 y 128.)

su torba (1) vista en el voraz incendio que redujera a cenizas bibliotecas, archivos y cuantas fábricas sirvieran de depósito al saber del género humano; asentarían su dominio sobre montones de escombros y sometidos a cruel servidumbre los pueblos conquistados, no tendrían lágrimas para llorar tan bárbara desventura. Pues bien; si estuviera escrito en el libro de la Providencia porvenir tan doloroso para la nación española, todavía cabe asegurar que el nombre de Bretón de los Herreros sobreviviría a tanto desastre, salvándose del universal naufragio; aún quedaría algún vestigio de sus comedias sobre el polvo de las ruínas como losa sobre las ondas del Océano, frágil tabla desprendida del gallardo navío deshecho y roto por el furor de la tormenta». Pues esta metáfora náutica y este retórico tropo que aquí están fuera de lugar y que son, en absoluto, remedo de la más noble y elevada y, sobre todo, justa que Macaulay aplicó a Shakespeare cuando hablaba de las vacas pastando entre las ruínas de Saint-Paul's Abbey y de Shakespeare viviendo aún en el corazón de los europeos, podría aplicarse con más justo título al dramaturgo que aquí se estudia... Porque a más de la cultura enorme y del espíritu de modernidad, que es patrimonio de Benavente, nuestro satírico actual lleva varias ventajas sobre el autor de *El Pelo de la dehesa*. En primer lugar, no está falto de inventiva teatral, como Bretón, que apenas se le

(1) Respeto la caprichosa ortografía del Sr. Ferrer del Río o del impresor.

presentaba un conflicto dramático, se atascaba y no sabía resolverlo, o... salía por los cerros de Ubeda; a más de eso, tiene un dominio del idioma que jamás poseyó el zafio riojano, poco versado en los clásicos de su país y mucho menos en las literaturas modernas de otras naciones, como lo es Benavente; y luego, ¡qué diferencia en el lenguaje pobre y flácido de Bretón, al lenguaje relampagueante, de imágenes novísimas y entrelazado de paradojas pintorescas!...

Por si algo faltaba, Bretón no conocía el mecanismo del teatro; ese nuevo artificio de Juanelo, que consiste en preparar las situaciones, presentar a los personajes y justificar las salidas y entradas; las mutaciones y cambios de escena, le era ignoto y hermético, mientras que Benavente es el formidable dramaturgo que todos sabemos. Sin haber apelado al género satírico y a la irrisión de las costumbres de su tiempo, Benavente hubiera sido un hombre de teatro. Parece que está habituado a mover en escena los muñecos desde su niñez; y así es de fijo, pues los juegos del futuro dramaturgo consistieron en armar teatritos de cartón, pequeños Guignol que él manejaba a su antojo, y más tarde en dar funciones caseras. Conoce los resortes interiores del teatro como pocos; todos *los trucos*, *martingalas y tranquillos* escénicos le son familiares y podría utilizarlos cuando quisiera. Y cuando ha querido ser, no ya satírico implacable, ni paradojista brillante, sino dramaturgo pleno, lo ha sido. No olvidemos que el autor de *Gente conocida* (que es casi una exposición de

tipos), es también el autor de *La Malquerida*, que es todo un drama sangriento y humano; y si la denominación no estuviese tan pervertida y aplicada de manera poco pertinente, yo diría que es un melodrama (aunque estemos lejos de la significación etimológica, pues entonces melodrama sólo sería, según ello, drama musical y sólo podría aplicarse a las óperas de Ricardo Wagner) en el sentido noble y popular que Musset dió a esta palabra cuando cantó:

¡Vive le mélodrame où Margot a pleurè!

Benavente ha sido siempre moralista en el teatro, sin caer jamás en el *groviglio* oscuro y pantanoso del arte predicador. Jamás disertó en escena ni tomó el tablado por cátedra sagrada. Los *pequeños burgueses* y la crítica burguesa se asustaban de la inmoralidad de sus dramas. No tenían razón; yo creo que eran moralizadores, si bien no soy en tesis general de los que estiman *moralizador* el teatro. Yo me acuesto, como dicen los académicos que se debe decir, a la opinión de un crítico hoy casi desconocido, de un tratadista de literatura que es de lo mejor que produjo el siglo XIX: «Aun cuando el teatro no sea, como suponen algunos, escuela de las costumbres, no puede, sin embargo, dejar de influir, de un modo más o menos lento, ya perjudicial ya provechosamente, en la moralidad de las mismas y sobre todo, en la cultura social (1).» He aquí mi tesis. En

(1) José Fernández Espino: *Estudios de literatura y de crítica*, p. 98 y 99. (Sevilla, 1862).

principio, el teatro, no es ni espejo de costumbres, ni *castigat ridendo mores,* ni tampoco exclusivamente pasatiempo fugaz y baladí. Ni escuela de virtud, como creía D'Alembert, el optimista, ni cátedra de inmoralidad, como pensaba Jean-Jacques, el misántropo; yo me mantengo en una opinión intermedia y ecléctica.

¶ X. El teatro y las costumbres

Tomemos el ejemplo de Francia y del teatro francés contemporáneo. No es que las francesas sean todas adúlteras ni planteen a una sociedad problema tan monótono como el del adulterio, cotidianamente; no es que el *mènage-à-trois* sea la equívoca situación de todos los matrimonios franceses; es que ha habido casos de observación en esa sociedad corrompida del Segundo Imperio y de la Tercera República y los dramaturgos los han trasladado a la escena; y luego, las mujeres francesas, encantadas por la magia que se desprendía de estos dramas, desde los de Dumas, hijo, hasta los de Bataille, han querido ser, según la época, heroínas de Dumas o de Bataille y han acentuado la nota pecaminosa y perversa. *L'Amoureuse* de Porto-Riche ha sido un ejemplar siempre humano y observable; mas después del drama, ¡cuántas *amoureuses* de copia y calco no han surgido!...

Bataille y Bernstein son, a mi juicio, los dos grandes dramaturgos de la Francia actual; ¡cuántas mujeres no han soñado en ser heroínas de *La Pha-*

lène, de *La femme nue* o de *Le Voleur...!* Ellos han retratado la sociedad francesa de su tiempo tal como la encontraron, al igual que Platón y Terencio reprodujeron la sociedad romana de su época. Los griegos y los romanos, más prudentes que nosotros, dejaban las enseñanzas éticas para el Pórtico y para la Academia; no querían hacer del teatro escuela de costumbres, sino reflejo de costumbres; eran más desinteresadamente artistas; su αἰσχρόν lo indica; a la vez significa torpe y grosero, o ampliando las definiciones, *inmoral y feo, antiestético.* Esto no quita para que la más enérgica refutación del fatalismo griego lo constituya incidentalmente una tragedia de Eurípides, *Las Troyanas.*

Nuestros mismos dramaturgos del siglo de oro han sido moralistas sin ser pedagogos, sin aleccionar, sin hacer otra cosa que reflejar la sociedad de su tiempo; bastará recordar, como de pasada, a Moreto en *El desdén con el desdén* y en *El lindo Don Diego,* y a Luis de Alarcón en *La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen.* No adoctrinan, no predican *ex cathedra;* pero, burla burlando, corrigen, como corrige Moratín la impertinencia de las muchachitas a lo D.ª Irene en *El sí de las niñas,* o corrige Bretón de los Herreros la petulancia de un joven intelectual y denigrador de su patria en *A Madrid me vuelvo,* una comedia que hoy debiera estar nuevamente de moda; porque a tantos podría aplicarse esta sátira que entonces fué dirigida a Larra hasta que se reconciliaron, merced a los buenos oficios de Ventura de la Vega, en un memorable banquete...

¶ XI. Pedagogo... jamás

Pero si ha querido corregir vicios y malas costumbres de la sociedad de su tiempo, jamás ha *sido pedagogo* Benavente y es éste uno de los méritos que le señalan todos los críticos, unanimemente. Una de las cualidades que más ensalza el historiador de la literatura española hoy más prestigioso, Fitzmaurice Kelly, en D. Jacinto Benavente, es que no hace dramas de tesis, que no es *pedagógico* en sus obras. «Nada de lecciones didácticas, nada de caricaturas, nada de rasgos supérfluos, nada de vocablos *colocados*», dice en el singular castellano con que ha traducido él mismo esta edición. Y luego, para recargar más su intención, dice con frase más antigramatical aún: «Es un descorazonante cuadro, pintado por un artista suavemente cínico que, en *Gente conocida* (1896) y en *La comida de las fieras* (1898), acaba con todos estos tipos *sin más que dejándoles hablar*». El castellano no puede ser peor, pero la intención es bien clara. (Y conste que al censurarle su mal castellano yo no quiero vengar un exceso de concisión que el Sr. Fitzmaurice Kelly ha empleado conmigo al no mencionar ninguna de mis obras de crítica y hablar sólo de mi *generaliter;* concisión que no soy yo quien le he de reprochar por injusta, máxime cuando con un noble desinterés, se la reprochó en un caso idéntico a su colega de Francia, Mr. Er-

nest Merimée, un hispanófilo eminente, Mr. R. Foulché-Delbosc (1).

Lo importante es para este libro, aparte las cuestiones particularistas, dejar afirmado que Benavente jamás ha caído en el error de hacer obras de tesis ni de pedagogizar desde la escena y, sin embargo, tampoco ha hecho nunca *arte por el arte,* que le parece sin duda, como a Jorge Sand, *une expresion vide de sens. L'art pour exprimer la verité, pour exprimer ce qui est beau, ce qui est bon; voilà le credo que je cherche...* Este es también el credo de todo verdadero artista.

El Arte es igualmente moral en las blasfemias líricas de Richepin que en las paradójicas impiedades de Jules Laforgue, que en los blandengues misticismos modernos de Louis le Cardonnel o en los austeros misticismos arcaicos de Fr. Malón de Chaide. Y el Arte es igualmente moral porque al artista bástale con decir lo que él cree su verdad; y si las páginas vibrantes del mecanicista, positivista y aún materialista Lolo son tan morales como las de su discípulo, luego convertido en idealista férvido, como

---

(1) Este eminente hispanófilo ha tenido la gentileza de nombrarme y de decir en un *Compte-rendu* de su revista criticando a Ernest Merimée por su *Precis d' histoire de la litterature espagnole,* donde hace una mención rápida y somera de mi persona, citándome simplemente: «*Ces trois lettres donnent une idée plutôt vague de l'œuvre de Mr. González Blanco. L'Index prent-il Gonz. par un phenomène? (Revue Hispanique,* tomo, XVIII, núm. 54, pág. 656, Octubre de 1908; París.)

Huysmanns, son igualmente artísticas porque son igualmente humanas. Humano es el Dr. Pascal, humano es también Des Esseintes. Lo importante es que digan algo humano, que no canten por cantar. Porque cantar por cantar es la peor de las aberraciones, el más absurdo de los *non-senses* y el más quebradizo de los sofismas. Se suele decir que los pájaros cantan por cantar; aparte de que a los ruiseñores no se les puede reclamar discernimiento ni conciencia de sus actos, y sí a una criatura racional, como es el hombre, lo cierto es que tampoco cantan por cantar. La susomentada Aurora Dupin, en una carta a Carlos Poncey, escribía: «Se dice que los pájaros cantan por cantar, pero lo dudo. Cantan sus amores y sus felicidades, y en eso están de acuerdo con la Naturaleza. Pero el hombre debe hacer algo más y los poetas no cantan sino para conmover y hacer pensar».

¶ XII. El Arte y la Moral

El Arte se basta a sí mismo; tiene su fin en sí y no necesita ampararse de las muletas de la moral ni de los andadores de la pedagogía para valerse. No debe el arte dejarse imponer criterios restrictivos de moral, que tiene de nocivo, sobre todo, lo que tiene de pomposa, aparente y relumbrona, hasta el punto de que apenas hay un milímetro de distancia entre un moralista a ultranza y un hipócrita hinchado de vani-

dad. Suele revestir siempre el prurito moral, la forma solapada de la hipocresía, y cuando no, el aspecto vistoso y polisárcico de la fatalidad; el precepto evangélico de la discreción en dar limosna de modo que la mano derecha no vea lo que la izquierda hace, deja casi siempre de cumplirse. Benavente conoce muy bien este aspecto de la psicología humana, pues lo ha estudiado en *Los Malhechores del bien.*

No es, pues, este puritanismo arrogante e infatuado el que ha de servir de norma al arte. El arte ha de disfrutar de amplísima libertad para expansionarse; a quien le atraigan más las escatologías del *Decameron* o de *La Mandrágora,* no debe invitársele y menos obligársele a que componga motetes y villancicos; y aquel a quien seduzcan las hazañas de César Borgia y de Lorenzo de Médicis, ¿por qué ha de obligársele a glosar la vida de nuestro presidente del Consejo de ministros...?

¶ XIII. El padre de Benavente y el bienestar económico de la familia

Fortuna fué para Benavente haber nacido en rica cuna, si no de oro y marfil como las de Teodosio y Trajano, al menos reveladora de una áurea medianía que le permitiera vivir holgadamente. Ya se ha dicho —y no huelga repetirlo—que el padre de Benavente, D. Mariano, médico renombrado en Madrid como

pediatra o especialista en enfermedades de niños (1), logró hacerse una clientela tan escogida y aristocrática que la componían la flor y nata de Madrid. Con lo cual el peculio familiar fué acreciendo y el bienestar de la familia consolidándose. Llegaron a ser unos burgueses bien acomodados, algo que ya trepaba sobre la mesocracia y se enlazaba con la clase rica y elegante de Madrid. El Dr. Mariano Benavente vió recompensada su vida de laboriosidad y de esfuerzo desde los veinte años en que vino de Murcia, su tierra natal, pues que al final de ella ya podía ufanarse de una holgura económica que nunca hubiera soñado cuando comenzó su carrera. Y harto más recompensado se hubiera visto si no hubiese muerto cuando su hijo contaba diez y nueve años en 1885, y hubiera podido alcanzarle en la cúspide de la gloria.

Es de suponer que la decisión de Benavente de no proseguir los estudios universitarios que le enojaban, tomó cuerpo después del fallecimiento de su padre. Libre de la tutela paterna, siempre más escrupulosa y vigilante que la de la madre, dejó de

---

(1) Fué Director honorario de la Revista *El Hospital de Niños* y efectivo de los *Anales de Cirugía*. Gozó de una reputación incalculable. Su estátua se erigió en el Parterre del Retiro, lugar preferido por los niños para sus juegos; al pie de ella se ha puesto un dístico, harto incorrecto poéticamente. Entre sus numerosos trabajos profesionales, merece citarse su discurso de ingreso en la Real Academia de Medicina, que era una contribución a los estudios de ciencia española por entonces en boga. Titúlase *La hidropatía española en el siglo XVIII.*

pisar las aulas de la Universidad y de enfrascarse en las Pandectas. Triboniano, Justiniano, Cujas y Alonso Martínez no le eran autores gratos; érale más placentero deleitarse con Enrique Heine, con Byron, con Shakespeare, con Musset. Leía mucho, especialmente teatro antiguo y moderno; enterábase del movimiento teatral de la Francia contemporánea. Fueron años de fiebre de lectura y de primeros tanteos, los que van de 1885 a 1892, en que Benavente se recogió en sí y adquirió caudal de cultura y de vida para saturar sus obras de ese contagioso calor de humanidad. Viajes al extranjero—a Francia, a Inglaterra y aún a la lejana y nivosa Rusia—surcaron estos años apacibles de recogimiento y paz espiritual. En Rusia fué Benavente hasta empresario de circos; de aquí que haya podido trasladar estupendamente en alguna de sus obras (como en *La fuerza bruta)* el ambiente del circo, y así se explica también cómo domina los ambientes cosmopolitas que ha trasladado en no pocas de sus obras: *La princesa Bebé, La noche del sábado,* donde aparecen tipos exóticos que sólo pudo observar en esos grandes centros cosmopolitas, que son los grandes restaurants de San Petersburgo, los *cabarets montmartrois* de París, y los grandes círculos de juego como Montecarlo.

Mas todo este caudal de observaciones y de viajes, ¿a quién se lo debemos, no sólo Benavente, sino sus admiradores?... A la laboriosidad de D. Mariano Benavente, que se labró por sí mismo su fortuna; fué el forjador que describe el viejo Emio: *faber*

decæ quisque fortunæ... a él y a la *aisance* y bienestar en que dejó a su familia al morir, debe el dramaturgo glorioso su reposo y facilidad para el trabajo. De no haber quedado en la holgada situación en que la familia quedó, ¿qué hubiera ocurrido?

¿Hubiese podido Benavente soportar el calvario de angustias y de esperas que ha de soportar todo autor novel, más aún en el teatro que en ningún otro género? De fijo que no; y más en aquella época, en que la penuria era el lote de los que a las letras se entregaban. Para aquella época que un escritor pudiese ganarse la vida, como el más modesto funcionario público, era ya un verdadero triunfo. La demanda era mucho menor que hoy; y por una lógica ley económica, la oferta era mínima. Los escritores, además, no habían querido hacer aún lucro ni granjería y se ufanaban de decir que no se rebajaban a ser industriales. El gran argumento de las familias burguesas, para apartar a los jóvenes morbosamente precoces de esta malhadada vocación, era este: La literatura no es sino carrera; no se puede vivir del producto de las letras...

Y, efectivamente, entonces era verdad. No se podía vivir en España, pero ni aún en Francia o Alemania. Recordad la crudelísima y punzante ironía que tiene la paradoja brillante de Banville: La literatura es una buena rama... para ahorcarse. «*La litterature est une belle branche... pour se pencher*». Paradoja que en el siglo XVIII había sido precedida de una frase aún más irónica, más dolorosa y más amarga de Voltaire—que, sin embargo, fué uno de los príncipes

y señores de las letras francesas y de los que más han monedizado su tesoro espiritual: «Si alguna vez un hombre de letras viene a decir que su oficio no es el más ridículo de los oficios, el más peligroso, el más miserable de todos los oficios, traedme a ese pobre hombre...»

En Alemania, para no citar más que un ejemplo, apenaba ver a un poeta como Enrique Heine viviendo a sueldo de judíos franceses, especialmente de Mr. Rotschild, a quien solía disparar sus flechas. Se sabe que Rotschild solía dar a Heine «participación en los negocios». Lo cual era un eufemismo para designar la limosna que le otorgaba. Así, en una carta a Miguel Chevalier, el poeta se queja del gran banquero Pereyra, porque no piensa sino en sus ferrocarriles: «Creíame con derecho—añade—a pedirle un pequeño favor que hubiera podido hacerme sin abrir su portamonedas. Al destronar a Rotschild me ha quitado además los beneficios que le sacaba yo bajo la forma de participación en todas las empresas». Modo delicado y decoroso de recibir dinero. Aflige, en verdad, pensar en la torpe vida a que constriñe la moral bohemia, entonces muy generalizada. «Tenga usted la amabilidad (sigue Heine) de preguntar a Pereyra si recibió hace siete semanas mi primera carta, en la cual confesábale que la necesidad del pan cotidiano oblígame a gastar las fuerzas en trabajos improductivos, cuando pudiera utilizar los pocos días de vida que me quedan en concluir mis *Memorias*, que he comenzado ya a escribir y cuya publicación durante mi vida no podía serme

útil en manera alguna. Por eso supliqué al Sr. Pereyra que me facilitase los medios suficientes para poder dedicarme durante un año exclusivamente a esa obra, en la cual hallaría él también motivos de personal satisfacción, pues intereses que también eran suyos se tratarán en ella de manera brillante y convincente, con gran detrimento de nuestros enemigos...»

La situación de los literatos españoles era por entonces muy semejante a la de Heine, salvo dos o tres, que a más de ser ricos por su casa, como Pereda, Palacio Valdés y muy singularmente la señora Pardo Bazán, podían mezclar los productos de las letras con los productos de la fincabilidad rústica y mantener en constante nivel el presupuesto y aun enjugar con el rendimiento de tierras y caseríos los déficits causados por la impresión de libros. Los demás, a excepción de Galdós, que era un caso único de buena administración,—hasta que le engañaron burdamente—vegetaban en precaria situación y sólo se consolaban proclamando con orgullo su derecho a ser pobres y altivos. Ya Zorrilla lo dijera en el período romántico:

> Que más vale vivir como un mendigo
> por vivir como Pindaro y Homero...

Y en efecto, las hambres de Zorrilla y de Bécquer son proverbiales. Sólo Campoamor, casado con mujer rica y dueño él también de pingües rentas, pudo vivir a lo grande dentro de las letras; o bien Espronceda, hijo de casa rica, señorito dilapidador y cala-

vera. Núñez de Arce, para no infamarse con oprobiosa bohemia, hubo de acojerse a la política y ser un formidable burguesazo, hasta llegar a Director del Banco Hipotecario.

En la época en que comenzó Benavente, los pocos que sobresalían o eran ricos por su casa o no vivían de las letras. Salvador Rueda se había dejado amparar por la burocracia—una mísera burocracia de tres mil pesetas—. Manuel Reina era persona de casa rica, hijo de comerciantes muy acomodados, hasta el punto de que pudo justificar su renta de senador (1).

Gracias a la holgura en que el Dr. Benavente dejó a su familia, pudo su hijo entregarse a su vocación sin desdoro para su bienestar económico. Pudo muy descansadamente trabajar años y años estérilmente, resistir la lucha difícil y lenta y prepararse con toda tranquilidad para el triunfo, que no se veía tangible y próximo en los primeros años. *La res augusta domi* no apretaba y urgía al dramaturgo, para que lanzase sus obras a toda prisa, sin correc-

---

(1) Vivía espléndidamente en su palacio de Puente Genil (Campo Real), pero era frugal y modesto. Hacía profesión de fe de sobriedad a tal punto, que le hirió mucho que un periódico de la corte dijera en una ocasión que «vivía como un Nabab». «A pesar de poseer considerable fortuna—nos dice un biógrafo reciente—era enemigo de la ostentación y del lujo extremado... En lo que sí gastaba mucho dinero era en libros y en obras de arte. Hasta en eso era poeta». (Eduardo de Ory; *Manuel Reina,* «Estudio biográfico», p. 57; Cádiz, 1916.)

ción ni pulimento y así podía dejarlas en el telar cuanto tiempo quisiera, sin premuras ni exigencias de tiempo, sin sujeción a determinados temas, a pies forzados... Tampoco hubo de recurrir a improvisados Mecenas, más o menos pródigos; no hubo necesidad de un Conde de Lemos, como Cervantes, ni de un destronado Federico de Nápoles, como Sannazaro... En esa época no abundaban los Mecenas, pues como decía *Clarín* muy ingeniosamente, si existiera alguno, se lo gastaría todo en becerradas...

¶ XIV. El público difícil

Merced al desahogo económico de su casa, pudo también resistir las penalidades del primer calvario teatral—el de la admisión de obras—y del segundo calvario, más doloroso y punzante que el primero—el de la adaptación del gusto público a estas obras—. Porque no ha de olvidarse jamás este detalle: Benavente no gustó al público en un principio; sus obras fueron escuchadas con indiferencia, cuando no con desagrado. Tardó mucho en entrar el público por esta nueva modalidad dramática, y yo creo que hasta *Los malhechores del bien* no hubo obra de Benavente que satisfaciese por completo al público. Se había estrenado ya entonces *La noche del sábado;* pero fué obra que no gustó sino a un grupo de selectos, y prueba de ello es que volvió hace dos años a reestrenarse por la Compañía Guerrero-Mendoza

con honores de estreno, y ya entonces deleitó más al público congregado para escucharla. Mas hay que tener en cuenta un factor muy importante: ya por entonces era Benavente el autor consagrado de *Señora ama*, de *Los intereses creados* y de *La malquerida*. Por entonces gravitaba ya sobre el público el lastre de renombre que lleva siempre un autor consagrado y que hace al mismo público no discernir con equidad de ninguna de sus obras. Es un hecho indudable: si estrena Galdós o estrena Benavente, el público no acude a la obra en la misma ingenuidad de espíritu que si estrena D. Gil Pérez o D. Artemio Gómez, muy desconocidos señores. Nuestros padres eran más sabios; puesto que para ir a los estrenos, despojados de todo prejuicio favorable o adverso al autor, mantenían las obras en el anónimo hasta después de estrenadas... Si el aplauso público sancionaba la obra, quedaba consagrado el autor y las aclamaciones del día siguiente lo acogían; si la obra no complacía a *la bestia fiera* (pásese a D. Juan Ruiz de Alarcón el tanto de culpa en este exabrupto), un discreto silencio y una prudente reserva mantenían el incógnito.

Más acertado y discreto era ese procedimiento, que no el actual de cacarear, a son de bombo y platillos, obras que luego resultan paparruchas infectas. Más garantías de serenidad y de justicia tenía para un autor el incógnito, que no permitía prejuzgar ni por los méritos ni por los deméritos de un nombre la calidad de una obra. Con el procedimiento actual se fabrica a la obra una aureola artificial y pasajera,

se le crea una especie de belleza ficticia como la de la maga Alcina en el *Orlando furioso,* mientras que el otro procedimiento consagraba la obra en su desnudez y en su integridad, con la hermosura primitiva de la Angélica.

¶ XV. Antecedentes inmediatos

El público que había de aplaudir a Benavente venía acostumbrado al teatro romántico perpetuado por Zorrilla en obras que seguían siendo de repertorio, en *Don Juan Tenorio,* en *El puñal del godo;* por el Duque de Rivas en *Don Alvaro o la fuerza del sino;* por el mismo Núñez de Arce en sus intentos dramáticos como *El haz de leña.*

Frente a este género dramático, que aún sobrevivía con los espasmódicos estertores de esos anillados que si no sobreviven en el organismo todo, perduran con vitalidad en alguno de sus microorganismos, sólo se oponía un género cómico que aún se mantenía fresco y viviente en manos de Vital Aza, autor de obras que aún pueden vivir por la observación realista, como *La rebotica* o *La Praviana.* Los nuevos derroteros seguidos por Dicenta no eran (como él mismo ha confesado) sino desviaciones y aplicaciones del teatro de Echegaray. Hubiera quedado, pues, estancada la evolución del teatro español contemporáneo si no hubiese venido Benavente a poner un nuevo jalón.

Sólo en el teatro de D. Enrique Gaspar, hoy per-

fectamente olvidado, apuntaba algo de lo que había de ser el teatro realista contemporáneo; pero nuestro cónsul en Manila, entregado a sus funciones consulares y sólo por afición dedicándose de rato en rato a cultivar la novela o el teatro, especie de disminuído Stendhal español, no pudo llegar a ser el autor consagrado y a consolidar en el público la afición a determinado género teatral y no llegó a dejar una estela honda.

Faltaba el equivalente del teatro realista francés, del teatro de Lavedan, de Donnay, de Capus, este teatro que venía a revolucionar el sentido, no sólo dramático, sino aún filosófico de los espectadores. Porque lo curioso de la evolución que marcaron Donnay, Lavedan y Capus (por no citar más que un glorioso triunvirato) es que no sólo afectó a la entraña de los procedimientos escénicos, sino a la entraña de los problemas éticos. Frente al teatro de sangre, venganza y celos, impúsose un teatro de tolerancia, perdón y comprensión. El *Otelo* no era obra que gustase a los espectadores franceses; menos aún habían de gustar nuestras obras del siglo de oro *A secreto agravio secreta venganza, El médico de su honra,* etc., todas estas obras que hasta en sus títulos destilan espíritu vengativo y sanguinario; el honor que se ha dado en llamar ya hasta como tópico, *calderoniano,* no podía adaptarse a la sensibilidad francesa; la tragedia clásica a lo Racine, en alejandrinos fríos y pomposos, había caducado también; con la *Lucrèce* de Ponsard había dado los últimos estertores; se imponía un nuevo modo dramático.

Y entonces vino el triunvirato Lavedan-Donnay-Capus a satisfacer la sensibilidad francesa *fin de siècle*. Capus, que procedía de la novela, donde no había conseguido lauros ni provechos (a pesar de haber escrito tan bellas obras como *Qui perd gagne,* definitiva no obstante sus reminiscencias de *Bel Ami* de Maupassant), impuso en la escena francesa su gracia sin acritud, su ironía sin hiel, su observación fina y aguda, su diálogo chispeante y fácil y su criterio de tolerancia suma para los pecados de amor.

Recordemos sólo cuatro o seis casos. En Donnay, el amor es la llave de sus obras, pero un amor tolerante, mútuo, sin celos ni venganzas, a base de franqueza. Madame Ardan engaña a su marido y Donnay procura atenuar su falta. Claudine, amancebada, concluye por legitimar su amor. Como en las antiguas comedias de enredo, en los nuevos dramas de Donnay casi todo acaba en matrimonio, del cual jamás se burla escépticamente el autor de *La Douloureuse*. Capus, más frívolo, menos hondo, trata sólo de agradar al público, a quien compara con el viajero que va en un tren.

Sus conflictos jamás son conflictos sangrientos. *La Veine,* una de las obras que le dió celebridad, acaba suavemente, en plácido desenlace de matrimonio. Julián Breard, enamorado de Simone Baudrin, no se sacrifica, sin embargo, a la *Demi-mondaine;* sino que ya diputado y hombre de prestigio, vuelve a su primer amor de los veinte años, a la florista Charlotte Sanier y se casa con ella. Después del acto de Trouville viene el acto conciliatorio de París.

Recordemos también la sentimentalidad que destila *Notre jeunesse,* para mí su obra maestra.

Había que imponer esta forma nueva de teatro en España, si bien con las modificaciones que impusiera el genio de la raza. De esta tarea se encargó Benavente. El equivalente del teatro de Donnay, Lavedan y Capus no existía en nuestra escena; había que transplantarlo. En lo que cualquiera vería un equivalente de modalidad, de estilo, los pedantes de entonces quisieron ver plagio. Por eso se habló tanto y con tanta perfidia de imitación del teatro francés y se barajaron estos tres nombres. No había tal imitación y menos tal plagio; había que ser muy miope o muy mal intencionado para pregonarlo. Lo que había era una renovación del teatro español. Y como toda renovación se acoge con sorpresa, cuando no con burlas y dicterios, Benavente hubo de soportar las censuras incomprensivas de Bavio y Mevio y aun la férula de Zoilo, indispuesto con la razón y con el buen sentido. Hubo de soportar también la rivalidad de cualquier Scudery de encrucijada. En todas las épocas del teatro hay frente a un Corneille laborioso y puro, un Scudery envidioso y un Richelieu artero que convierten en *amasement* de la corte adulona la interpretación de sus obras. El gran autor del *Cid* francés hubo de aguantar entonces hasta el retruécano burdo, muy corriente entre los *beaux esprits*, *de plumer la corneille,* como se llamaba al arte de despellejar o desplumar al gran dramaturgo. Pero habrá siempre también un Chapelain íntegro que impone discreta reserva a los juicios y que no quiere

enajenar su conciencia por un puñado de laureles o de lentejas...

¶ XVI. Paralelismos forzados y reminiscencias que no existen

Los primeros reproches que la crítica teatral de la época hizo a Benavente fueron reproches de paralelismos entre sus obras y las susomentadas de Donnay, Lavedan y Capus. Todos los críticos, por dárselas de ladinos, sagaces, husmeadores y cultos, parece que se pusieron de acuerdo para acusar a Benavente, a raíz del estreno de sus primeras obras, si no de plagio, de reminiscencias forzadas y traídas por los cabellos. Y es que aturdidos por las innegables corrientes literarias que venían de Francia, no sabían distinguir lo que era estado general de la literatura, impregnación forzosa de una literatura vecina y que, por su idioma, tan accesible a nosotros, nos habría de conquistar a los españoles con su hechizo, si no fuese ya universal por las cualidades generales de claridad, elegancia, precisión. No hemos sido nosotros solos, ni es ahora la primera vez, los que nos hemos dejado influenciar por la literatura francesa. Ha sido Francia el tamíz por donde a todos los países de Europa han pasado influencias de otras literaturas.

Hay influencias de la literatura francesa en toda nuestra literatura actual, ¿quién lo duda? y en ninguna rama del arte se observa tanto como en la literatura

dramática; y al comprobarse este influjo, no se hace más que comprobar una reciprocidad; es decir, que no imitamos por gusto ni menos por servilismo ni aún menos por constituir una raza inferior... sino porque el tiempo lo quiere así, porque el flujo y reflujo de las mareas de la moda y de la hegemonía intelectual así lo ordenan y mandan...

Hubo un tiempo (ya lo saben hasta los niños de la escuela, y da vergüenza pavonearse con estas plumas de erudición de prontuario de literatura comparada) en que la dramaturgia española impuso su hegemonía a la dramaturgia europea y más especialmente a la francesa. Hubo un tiempo en que Pedro Corneille, el menos glorioso de los dos gloriosos hermanos, tenía a gala ser discípulo de D. Pedro Calderón de la Barca y el otro hermano, Tomás Corneille, cifraba su orgullo en ser imitador de Guillén de Castro. Era ese el tiempo en que el *Heraclio* de Corneille venía a ser un fiel reflejo del protagonista del mismo nombre de la comedia de Calderón de la Barca: *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*. En esa época no eran mal vistas tales aportaciones e influencias, ni eran objeto de comentarios burlescos ni de reticencias malignas (1).

Baste recordar aquellas obras gloriosas para el teatro francés y todas directamente transvertidas del

---

(1) Mr. Damas-Hinant, ha esclarecido muy eruditamente este influjo de las comedias calderonianas en las corneillanas; y aunque arrimando el ascua a su sardina y fijándose en el detalle de la fecha de impresión de la comedia francesa (1647) y

repertorio español que se llamaron *Le Galant-Doublé,* en español *Hombre pobre todo es trazas; Les Engagements du Hasart,* en español literalmente traducido *Los empeños de un acaso; L'Amour à la mode,* que es el *Amor al uso,* de D. Antonio de Solís; *Le charme de la voix,* que es *Lo que puede la aprensión*, de Moreto; *Les illustres ennemis,* que es *Amor después de la muerte; La magie de la magie,* que es *El encanto sin encanto,* y otras como *Le Feint Astrologue, D.n Bertrand du Cigarral, La Comtesse d'Orqueil, Le Baron d'Albikrac,* y otras cuantas que podrían llenar varias páginas. Es ya tema tan manido este de las influencias hispánicas en el teatro francés del siglo XVII, que vale más no aflorarlo, puesto que todo lo que a él atañe implica erudición barata y de acarreo...

¶ XVII. Teatro español y teatro francés

Y sin embargo, hay una observación muy sagaz de un autor francés contemporáneo, que dice que ningún país de Europa es psicológicamente tan distinto de otro, como el francés del español, y con todo, su literatura es la más afin a la nuestra. «Acaso estamos psicológicamente más lejos de los españoles

---

de la española (1682), detalle que parece tener importancia y no la tiene, dado el intervalo de tiempo que solía haber entonces entre la representación de las comedias y su impresión, merece ser leído y refutado.

que de cualquier otro país de Europa, puesto que estos *soi-disant* latinos son bereberes y, sin embargo, su literatura es, entre todas, la que más nos agrada en conjunto; no nos choca ni por el puritanismo como la mitad de la inglesa ni por la afectación *(l'affeterie)* como las dos terceras partes de la italiana, ni por el pedantismo como las tres cuartas partes de la alemana; la española es un poco solemne, redundante y voluntariamente sanguinaria, pero todo eso molesta más en la realidad que en los libros» (1).

Solemne y campanuda es en verdad nuestra literatura y muy especialmente nuestro teatro; pero ¿es que pueden hablar de solemnidad los que tienen el alejandrino pomposo como vehículo transmisor de emoción aun en las escenas más tiernas de amor; los que han hecho del engolado y enfático Racine un ídolo, y del muy almidonado y engorguerado y españolizado Corneille un Dios?... Nunca Racine compuso algo tan suave, llano, sobrio e ingénuo como esta canción de Lope de Vega, ¡que es el prototipo del énfasis íbero en el teatro...!

> La verde primavera
> de mis floridos años
> pasé cautivo, Amor, entre prisiones...

Jamás Corneille pudo ni aún probar a ser más

---

(1) Henri Mazel: *Ce qu'il faut lire dans sa vie;* p. 107. (Edición del *Mercure de France,* París, MCMVI.)

dulce y menos retorcido que Lope de Vega en este soneto del primer libro de *La Arcadia:*

> Ni más puro, lascivo y regalado
> aspira olor el ámbar estimado...

que es de lo más retorcido y floripondero del autor de *La Estrella de Sevilla...*

Lo que no comprenden los franceses en la literatura española y más aún en la dramática, es que no se observen las reglas y preceptos marcados: Allí lo mismo los preceptistas con sus prédicas (Boileau) que los dramaturgos en la práctica (Corneille, Racine, Marmontel, Voltaire, etc.), conspiran a constituir un bloque de preceptos que sirvan como de código y resguardo a los neófitos. No hay cuidado de que ningún catecúmeno traspase los artículos de ese código ni aun los bordee... Allí el precepto es el antemural a los desbordamientos de la imaginación, el freno, las bridas; aquí Pegaso corre desatado, sin riendas, como un verdadero hipogrifo violento... Para seguir ejemplificando con Lope de Vega, ¡qué diferencia entre él y un autor francés cualquiera, v. gr., Racine!, ¡qué abismo psicológico!, ¡qué diversidad de técnica, de procedimientos...!

Lope de Vega, en cambio, dice con orgullo que encierra los preceptos «bajo siete llaves»; no porque los ignore, pues confiesa paladinamente en el *Arte nuevo de hacer comedias:*

> No porque yo ignorase los preceptos
> gracias a Dios que ya tyrón gramático
> passé los libros que trataban desto...

No obstante, también rechazaba en el otro extremo los disparatones y embelecos de autores que no se cuidaban de preceptos ni de nada, sino de acumular peripecia sobre peripecia para deleitar al vulgo ignorante...

> Veo los monstros de apariencia llenos
> adonde acude el vulgo y las mujeres
> que este triste exercicio canonizan
> y a aquel hábito bárbaro me vuelvo.

En cambio, cualquier autor francés de la misma época, ¡qué respetuoso con los preceptos, qué servil con el modelo del clasicismo greco-latino, qué desdeñoso con todo lo que no estuviese contenido en ese modelo!... Moratín es aquí nuestro tipo de autor francés; Moratín, para quien como para su secta, «todo lo sublime que no estuviese en los clásicos griegos y latinos y en los preceptistas franceses del siglo XVIII, era el libro de los siete sellos...» (1).

¶ XVIII. La originalidad en el teatro

Es la originalidad en el teatro condición que no se postula como indispensable. Con los argumentos teatrales se pueden hacer y rehacer dramas diversos, y es inútil buscar la originalidad en la inventiva cuando desde la primera égloga de Juan de La En-

---

(1) *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*, p. 227.

cina hasta el último drama de Benavente, el amor, el dolor y la muerte son tres Euménides que juegan la teatral tramoya... Con las fábulas teatrales ocurre lo que no ocurre con las mujeres: que pueden rehacer su virginidad una y dos y tres veces... gracias al hábil celestineo de los autores que urden, preparan, con enjuagues maravillosos y sabias fórmulas, virginidades por duplicado, doncelleces rehechas...

Con la originalidad en el teatro pasa, en suma, poco más o menos lo que con aquella gentilísima Margarita de Navarra, que tuvo dos maridos... y murió doncella.

> Ci-gyst Margot, la gente demoiselle,
> qu'eut deux maris et si mourut pucelle...

Con Shakespeare ¡cuánto no se ha abusado de los paralelismos, influencias y entroncamientos, en un exceso de erudición monográfica! ¡Cómo se han ido a buscar sus argumentos en Bandello y su inspiración erudita en Giovanni Florio!... Todavía muy recientemente, la noble Condesa de Chambrun dedicaba a este amigo de Shakespeare y a su influjo y enseñanza sobre el dramaturgo un estudio largo y documentado en los archivos de su esposo, que era un *shakespearófilo* formidable. Y de todos los autores que han lucido y despuntado en el teatro se han hecho análisis y desmenuzamientos análogos. De Dumas, hijo, uno de los más fecundos dramaturgos que ha habido en la historia del teatro y de los que creían firmemente en su vocación de tal modo que decía: «Se nace dramaturgo como se nace moreno o

Univ. of Arizona Library

rubio...»—se dijo que no tenía de original más que los títulos... De Sardou se empieza y no se acaba de decir cuanto había de poco suyo, de prestado, de *emprunté* en sus obras; solamente de *Marcela,* la primera en importancia, se puede asegurar que tiene antiguos y muy conocidos ascendientes. El argumento está directamente tomado del *Tancredo* de Voltaire—, que a su vez lo ha tomado de *La Condesa de Saboya* de Madame la Fontaine; que a su vez lo sacó de *Le Siège de Calais* de Mad. Tencin, si no fué del otro drama del mismo título de Joachim Du Bellay; que a su vez lo extrajo de las tres comedias *Madonta* de Auvray, *Madonta* de La Chesnaye y *Polisena* de Dehourt; los cuales, a su vez, lo sacaron de la *Astrea* de Honore d'Urfé, el cual, por no ser menos, lo aprovechó de un cuento de Mateo Bandello, que a su vez lo había extraído del Episodio de Ginebra en el *Orlando furioso*...

Esta es una curiosa muestra de lo que puede ser y casi siempre es la originalidad en el teatro: confusas influencias, conjunción de diversas fábulas pasadas por el tamíz de los siglos, argumentos que pasan por nuevos y que rastreando bien, se encuentran en los cuentos indios o en la tragedia griega. Tal que cree haber hecho una pieza nueva que sea atracción en el bulevar parisién por su argumento audaz y escabroso, resulta a lo mejor que rehace, que remoza y recuece un apólogo de *Calila e Dimna* o un episodio del *Mahabahrata*. Hay más aún; tanto más genial podemos considerar a un dramaturgo cuanto mejor partido saca de los argumentos ya re-

manidos y manoseados que se ofrecen a su elección. Los grandes dramaturgos, los fecundos, los creadores, los de obra intensa, múltiple y variada, como Alejandro Dumas, hijo, como Shakespeare, como Lope de Vega, culminan más en su arte cuanto mejor aprovechan los argumentos resobados y que corren de mano en mano. Lope de Vega, irregular, torpe mil veces, otras abundante en exceso, a veces claro hasta lo vulgar y abrumador de ramplonería y otras veces más conceptuoso, engolado y gongorista que el mismo Góngora con quien quería contender (1), se salva del naufragio del olvido por la habilidad y el arte para dar novedad a resabidos argumentos y coser con retazos viejos purpúreas telas en las cuales si la estofa podía acusársele de ser ajena, el arreglo, corcusido y presentación era bien suya... En suma, que lo principal en dramaturgía es la factura, la técnica, la imaginativa propia, sí, pero para completar y rehacer la de otros o la que da la realidad y que se puede decir del dramaturgo lo que del filósofo dijo Don Francisco de Quevedo en *El mundo por dentro:* «No es filósofo el que sabe dónde está el tesoro, sino el que trabaja y le saca. Ni aun ese lo es del todo, sino el que después de poseído usa bien del». No es dramaturgo el que sabe dónde está el filón de una

---

(1) «*Lope confined himself to a calm investigation of the system of writing and a few good-humoured parodies of the style with which he was contending.*» (Lord Holland: *Some accounts of life and writings of Felix Lope de Vega Carpio,* p. 53; Richard Taylor, London, 1806.)

fábula y no la saca a luz, sino el que la explota y aún más el que sabe usar bien del filón que otro haya descubierto...

Lo único que hay que evitar, como en todo préstamo, es que el prestatario pueda reclamar por el daño emergente. ¿Para qué otra rama de la literatura sino para el teatro se hizo aquella frase: «es lícito el robo con asesinato?»... En suma, para el teatro no hay otro decálogo que éste, cuyos diez mandamientos se resumen en dos: en servir y amar al público sobre todas las cosas y conmoverle con resortes propios o aprendidos; es igual. Lo que se resume en un dístico *touchant* del viejo e ingenioso Boileau, de ese Boileau con quien han cometido grave desacato y áspera injusticia los jóvenes impetuosos de la generación romántica, según lo explicaba el crítico Sainte-Beuve (1) que era uno de ellos... Dístico que reza así:

Le secret est d'abord de flaire et de toucher;
inventez des resorts qui puissent m'attacher...

---

(1) «Escritores estimables, pero limitados (decía el crítico) —*estimables mais arrêtès;*—otros mucho menos recomendables y que hubiesen sido de los que Boileau en su tiempo hubiese comenzado por fustigar, pusieron en evidencia *(mirent en avant)* el nombre de ese legislador del Parnaso y sin entrar en las diferencias de siglos, citaron sus versos como los artículos de un código.» *(Causeries du lundi,* t. VI, página 492).—Mucho de esto ha pasado aquí con los viejos preceptistas Hermosilla y Luzán, demasiado vituperados.

¶ XIX. Consideraciones sobre el plagio

Recientemente ha surgido un crítico asustadizo, D. Julio Casares, que expone una teoría restrictiva con respecto al plagio, una teoría totalmente opuesta a la sana tradición española, tradición leve y laxa, acomodaticia, *escobariana*. Este jansenista de las letras considera como plagio la interpolación de un documento de la época estudiada en *Sonata de estío,* dentro de la prosa nítida y repujada de Valle Inclán, al cual acomete furiosamente, con saña y denuedo (1).

¿Ignora el Sr. Casares que nuestra tradición es la teoría blanda y escéptica, poco asustadiza, como buena conocedora de los resortes del corazón y del cerebro humano? ¿No sabe, por lo menos, que en los que cultivan la literatura de imaginación, la *faculté maîtresse,* consiste en la asimilación rápida, en el despertar del genio con un simple toque, un *coup de foudre,* un nada?... No es preciso leer la *Apologie pour le plagiat* de Anatole France para persuadirse de que no es plagio de mayor cuantía el de Valle Inclán; de que no se trata de «robar capas en el Puente Nuevo» y de que el plagiario, en ese caso concreto—si plagiario podemos llamarle tan siquiera—no sólo no se ha llevado «las barreduras», sino ni aún los muebles; no sólo no llevó la cascarilla y el polvo, sino que sólo se apoderó, entre todo lo

(1) *Crítica profana,* capítulo VIII, pág. 97 *et passim;* Madrid, 1916.

que había en la habitación..., del aire. Llevarse el ambiente de una estancia es bien menguado robo y aún dudo que esté penado en el Código Penal, que no pudo tener prevista la apropiación de los elementos primordiales; y esto es lo que se ha llevado Valle Inclán de los autores predilectos y que el Sr. Casares ha citado como expoliados suyos. Ha aprendido —no se ha apropiado—de Barbey d'Aurevilly el diabolismo aristocrático y *brummeliano;* de D'Anunzio, el aire patricio y algo nietzschiano, nietzschiano-renacimiento; y de Eça de Queiroz, la ironía que es producto céltico común a su tierra natal de Galicia y a Portugal; y de todos ellos tomó lo suficiente para no aparecer, no ya como plagiario, sino aún como directo imitador. Pero ¿es que alguno de estos autores le ha dado la personalidad total, ese gusto inimitable de la personalidad, como decía uno de ellos?... (1) ¿Es que en los tiempos de sincretismo en que vivimos se puede pedir al poeta otra cosa que el grito agudo de la personalidad dominando las desafinaciones o los acordes sabiamente harmonizados que de otros haya recogido? Lo esencial en el arte es dar la sensación de la belleza, de esa suavísima armonía (2) que penetra en el alma humana cuando

---

(1) «*... de la poesie qui n'est jamais que le cri, l'inimitable cri de la personnalité?*» (Barbey d'Aurevilly: *Les Poètes,* p. 227; Amyot Editeur, Paris, 1862).

(2) *La Belleza è una specie di armonia che si vede e che penetra suavissima ne cuori umani.*» (Foscolo: *Il Gazzettino del Bel Mondo*, fragmento X).

la sabe interpretar un artista de genio, de personalidad, aunque haya aprendido de éste o de aquél los acordes accidentales.

Y en cuanto a ejemplos de plagios flagrantes, consagrados por la posteridad y otorgados a los plagiarios como lauros y restados a los plagiados, la historia literaria acumula ejemplos que sería pedantesco recoger y que sólo como alarde de fuerzas críticas o parada militar en maniobras de otoño pudiera permitirme, si tuviera más vagar y espacio del que ahora dispongo. Sólo un ejemplo voy a brindar al timorato y rigorista crítico.

El Sr. Casares se asombra mucho de que haya quien pueda no escandalizarse tanto como él de un plagio de dos páginas. Pues asómbrese el asustadizo crítico y haga repulgos y aspavientos. Cuando Mr. About, el espiritual heredero de Voltaire, publicó su novela *Tolla*, donde se relataba una aventura de amor italiana, algún impotente suscitó en un periódico la duda de que fuesen originales. Se acusó a Edmundo About de plagiario porque tras los Alpes había salido a luz una historia análoga a la de los amores de Tolla y Lello bajo el título de *Vittoria Savorelli*. ¿Y sabe el Sr. Casares lo que hizo un crítico de la época? En vez de ensañarse en About por suponerle plagiario, sentar esta teoría tan amplia y generalizadora que yo no hago mía: «Estas mezquinas acusaciones son la alegría vil de algunos impotentes a quienes desespera el poder creador de otro. ¿Qué queda de ellas? ¿Qué queda de los autores donde Moliére ha sacado su provecho? Lo que ha

hecho suyo marcando su huella... *Qu'en reste-t-il? Que reste-t-il des auteurs du Moliére a puisé son bien? Ce qu'il a fait sien en y mettant son empreinte*» (1).

Y esto no lo decía un crítico revolucionario y agresivo, sino muy comedido y académico, que deplora que About, para exculparse, haya echado al público como cebo las cartas reales del verídico Lello, que era realmente un gran señor italiano de la época. Y pregunta con audacia: «¿Este es un asunto de cronista? La novela es obra de arte. No hay de perfecto en *Tolla,* sino lo que es producto de la imaginación de Mr. About». Lo cual es como decir: importa poco que un autor aproveche datos idénticos a los de otro autor y que narre la misma historia con idéntico argumento, con tal que ponga arte y fantasía...

¶ XX. Ciclos de la producción dramática de Benavente

Ha habido en la obra de Benavente tres ciclos perfectamente definidos y delimitados: el ciclo satírico, el ciclo de alta comedia y el ciclo dramático. Ultimamente se podría adscribir a estos tres un nuevo

---

(1) Marius Topin: *Romanciers contemporains,* 2ème edition, IX, p. 160. (Librairie Academique Didier et Cie, París, 1881.)

ciclo perfectamente manifiesto en *La ciudad alegre y confiada:* el ciclo simbólico.

El ciclo satírico está enclavado entre *El nido ajeno* y *Alma triunfante,* que rompe ese período. En esas primeras obras no es Benavente sino el satírico que fustiga y a la par ríe los vicios y los ridículos de su tiempo. Pinta en *El marido de la Téllez,* un matrimonio de artistas; en *La Gata de Angora,* una mujer mundana y perversa; y en ambas retrata con rasgos cálidos y vigorosos la sociedad madrileña de la época. Por entonces aún no es el moralista hondo que penetra «hasta el fondo desolado del abismo interior»; su pinchazo es epidérmico, y a esa etapa de su procrección puede aplicarse la definición que de toda su obra en bloque hace un crítico francés: «*Son œuvre où le trait aigu de la satire se dissimule sous des fleurs et des sourires*» (1).

Mas si a esa etapa pertenecen obras como *La farándula, El marido de la Téllez, La Gata de Angora, El nido ajeno,* dentro de ese mismo período han de catalogarse obras como los pasos cómicos *De alivio* y *Modas* y las obras musicales *Teatro feminista* y *Viaje de instrucción.* Brota entonces su primer éxito, *La comida de las fieras,* donde figuran las altas personalidades de la nobleza madrileña, los advenedizos enriquecidos, los parásitos, y en ella se ve retratada toda una España posterior al desastre,

---

(1) *Precis d'histoire de la litterature espagnole,* por Ernest Merimée, época VI; cap. 11, § 5, pág. 467.

una España desangrada y exánime, agónica, entre el susurro de las novenas y el palmoteo de las corridas de toros, la España negra que entonces habían comenzado a pintar Zuloaga y Regoyos, aunque ya la hubieran pintado a principios de siglo los pintores costumbristas Alenza y Valeriano Bécquer. El clamoreo que siguió a *La comida de las fieras* fué enorme y su autor quedó consagrado como formidable dramaturgo; muchos vieron acerbas semblanzas personales y ensañamientos satíricos en una obra que era simplemente un momento dramático bien preso, la ruína de una casa noble y la avidez de los que se lanzaban a la presa. La obra, a más del éxito dramático, tuvo un éxito circunstancial y de accidente; en aquellos días era el tema de las conversaciones la almoneda de la casa de Osuna y, naturalmente, se vió reflejada por la pluma del dramaturgo, la realidad ambiente. Siendo como es el teatro arte circunstancial y limitado, que tanto más se acerca al público cuanto más responde a la realidad del momento, *La comida de las fieras* fué la primera consagración de Benavente ante el público, porque en ella supo el dramaturgo trazar con rasgos fuertes y vivos un momento de la vida española. Hoy mismo, pasado y desvanecido ya aquel momento intenso, puede asegurarse que aún persiste la vibración que en el público de la época dejó el éxito de *La comida de las fieras*—como esos cometas que muchos años después de desaparecidos, arrastran aún largas colas luminosas...

Al rededor de este éxito grande confluyeron pe-

queños éxitos parciales. Pero la consagración de Benavente como dramaturgo ante la crítica y ante un público, por lo menos, de selecto, de *élite*, coincidió con *La comida de las fieras,* que fué el punto de arranque de sus triunfos (1). El teatro de la Comedia

---

(1) Años más tarde, en 1912, una ligereza inconcebible de Enrique Gómez Carrillo, consolidó y confirmó la consagración de Benavente. Alguien le musitó al oído con la intención benigna que es de suponer—*genus invidiosum poëtarum*—que *La comida de las fieras* era simplemente un calco de *Le Repas du lion* del aristócrata dramaturgo francés *François de Curel.* (¡Oh qué encanto si en vez de caer en el cepo el delicioso y pícaro Gómez Carrillo cae el Sr. Casares, ese Mr. Homais de la crítica, con sus refunfuños de dómine y sus displicencias de descontento de todo... porque no es creador! (*Ca aurait etè vraiment rigolo!...*) La semejanza del título iludió a G. Carrillo, que no se cuidó ni aun de leer la obra francesa—y quizá tampoco la española. (Tampoco hay gran semejanza en el título que en la obra francesa—*El Festín del león*—tiene intención evocativa de fédrica fábula: *quia nominor leo*... Entre ambas obras no había la más remota semejanza ni aun apariencia de analogía: ni en el argumento, ni en los personajes, ni en el ambiente, ni en el trazado de la fábula. La obra de Curel es un modelo de ese género ideal-realista que han afianzado los franceses en la dramaturgia moderna; la obra de Benavente es obra de circunstancias, mordiente e irónica. En el Ateneo de Madrid, en memorable sesión de desagravio que se celebró y a la que asistí, un gran amigo de Benavente, D. Enrique Amado, ahora recluso por su desdicha en las casas de salud, donde anidan los hombres que tienen, según el mundo, la razón perdida y que acaso están en el período de lucidez y cordura, leyó página a página la obra de Curel ante la estupefacción de los ateneistas, que no sabían por dónde Gómez Carrillo había podido cazar las similitudes.

donde se representó fué, pues, el Rheims de Jacinto Benavente. Flotó ya sobre su nombre el nimbo de dramaturgo y quedó consagrado.

A las obras de género frívolo de aquella época, donde el satírico no hace sino rascar la epidermis, escoriar un poco la piel social, pertenecen: *Modas,* semblanza fiel de la frivolidad femenina; *La gobernadora*, cuadro animado y vivo de las costumbres de provincia, en las cuales no ha insistido Benavente —y es lástima, porque le asisten dotes de observador sagaz—. *El primo Román,* primera tendencia de Benavente al drama sentimental; *El tren de los maridos,* cuadro cómico, genuínamente madrileño, de una peculiar vivacidad y alegría, con ciertos toques de audacia y crudeza que no debieron ser muy del gusto del público mojigato...

Después de este período de sátira fina y aguda de *les ridicules du temps,* como diría Barbey, viene la obra capital, en que la sátira se mezcla con la observación social y las risas alternan con las lágrimas; *Lo cursi,* que es la etiología de una enfermedad social de aquel momento, de una especie de *apocatarsis* obligada de la sociedad elegante española a

---

La lectura fué un éxito pleno para D. Jacinto Benavente, éxito confirmado por las reseñas de todos los periódicos. El mismo autor del *canard,* noblemente confesó su error, lo cual le honra. Yo lamento haber tenido que exhumar este desagradable incidente, en el cual se mezcló torpemente el nombre de Dicenta; pero la verdad histórico-crítica me ha obligado a ello. *Amicus Enricus, sed magis amica veritas.*

principios del siglo XIX; la *cursifobia* u horror a lo cursi. Palabra hórrida y plebeya que se ha enquistado en el lenguaje corriente (1) y que, como la enfermedad que denuncia, persiste aún hoy, por lo cual puede decirse que *Lo cursi* no es o fué obra de perentoria y pasajera actualidad, sino de actualidad permanente. Esta obra representa el ápice de la perfección técnica en el comediógrafo incipiente y a la vez la cúspide del satírico.

Sigue luego un grupo de obras franca e intensamente dramáticas, que marcan una evolución en los ciclos de la producción benaventiana; *Amor de amar,* drama finísimo y selecto, de pura estirpe shakesperiana, en que se ve claramente cómo entonces estaba el dramaturgo nuevo bajo la influencia aplastante del gran William, y cómo iba adquiriendo las cualidades de finura, exquisitez y elegancia, y que habían

---

(1) D. Juan Valera ha dado en uno de sus libros, no recuerdo cuál, una explicación muy pintoresca, aunque algo fantástica, de la etimología, digámoslo así, de esta palabra, provincialismo, más aún, localismo, apodo local aplicado a unas hijas de un sastre de Cádiz, al parecer de apellido *Sicur,* y que para entenderse entre sí sin riesgo de murmurar, las *cursis*—trastrueque de las sílabas del apellido—y que andaban siempre grotescamente vestidas. La palabra se aplicó luego por extensión a todo lo pobre que quiere ser elegante, a lo mediocre que aspira a ser distinguido, a lo que se sale de su esfera, en suma, al «quiero y no puedo». Mas ¿a qué otras definiciones, si las más exactas, las más artísticas y las más inteligentes las encontrará el curioso lector en las escenas de la obra de Benavente?

de distinguirle del resto de los dramaturgos contemporáneos, plebeyos o barrocos; *Sacrificios*, delicadísima historia de mujer, presentación de un alma femenina, supremamente española, por abnegada y por victoriosa de los instintos bajos, obra a la que dió relieve el arte soberano de la actriz Rosario Pino; *Despedida cruel,* cuadro dramático, breve y conmovedor; y *Alma triunfante*, que le valió los aplausos de la prensa católica, porque en ella revela el autor una inclinación manifiesta al sentido cristiano de la vida, una clara concepción de la belleza del ideal católico de renunciación y sacrificio, de aplastamiento de los apetitos carnales, de *ascetismo,* en suma.

Hasta entonces la prensa de la derecha no había tratado bien a Benavente y, en general, ningún sector de la prensa. Los católicos le reprochaban su irrisión de las cosas sagradas y buenas de este mundo, su sátira demasiado punzante a las ideas de orden, a los tópicos admitidos, a las clases altas y plutocráticas a quienes la Iglesia, por razón de su misión terrena en este mundo, superpuesta a su misión divina, se ve obligada a halagar. Troyana imprudente, la Iglesia ha recibido demasiado a Sinon, el gran mundo, en su campamento; mas aún, lo festeja, adula y mima y todo lo que va contra él, puede irritarle. Por eso le irritaba en sus comienzos el dramaturgo de *Amor de amar;* porque no respetaba jerarquías y clases sociales y lo mismo ejercía su implacable sátira con la clase media, empingorotada y presuntuosa, como en *Lo cursi* o en *La gobernadora,* que sobre las clases elevadas, como en *La comida de las fieras.*

La otra prensa, la acatólica o izquierdista, tampoco trataba con piedad al autor de *Cartas de mujeres*. Acusábanle por entonces los críticos de carencia absoluta de interés; de que sus obras eran simplemente diálogos relampagueantes, de ingenio fino o de ironía acerba contra lo constituído, contra la sociedad y contra los sentimientos más sagrados del hombre: el amor de esposa, la amistad, etc. Muchos parafraseaban y glosaban de mil maneras esta frase de un crítico francés estudiando en 1905 a Benavente: «El autor no tiene pretensión alguna de predicar o de moralizar; pero su escepticismo burlón es más penetrante que muchas tiradas elocuentes.» Casi todo el fondo de las críticas de entonces estaba basado en ese pensamiento: que su escepticismo burlón era demoledor, implacable, desconsolador. Y en cuanto a la parte técnica, al *savoir faire*, le acusaban de falta de interés, de escribir más bien que obras movidas e interesantes, diálogos picantes y amenos.

Por acaso disonaba la voz de *Zeda* ya en aquellos tiempos, en este concierto agrio de voces contra el dramaturgo. Fernández Villegas, el crítico serio y demasiado grave, pero bien reputado (1), el primero que aquí habló de los dramaturgos escandinavos, de

(1) Ha fallecido recientemente, en Diciembre de 1916. A más de sus estudios de crítica histórica sobre el teatro español y de haber sido varios años encargado oficial de la crítica en el diario conservador *La Epoca*, fué refundidor de varias obras clásicas de nuestro teatro y es autor de un libro de viajes titulado *Por los Pirineos*.

Ibsen y de Björtsne-Bjornson y aun creo que alguna vez de Augusto Strindberg, el más grande de todos, a mi juicio, tuvo el valor de decir por entonces, bajo su firma, conociendo como él conocía la literatura dramática europea: «Yo repaso el teatro de las diversas naciones de Europa, el de Francia especialmente, y en ninguno encuentro autor que pueda compararse con Jacinto Benavente, ni en riqueza y variedad de producción, ni en posesión y manejo de los recursos de buena ley, ni en dominio del público, ni en propiedad y belleza de estudio».

Descontando lo que hay de noblemente hiperbólico, por alentador y patriótico, en estas palabras, es evidente la inexactitud en el enunciado de una de las tesis englobadas en esa afirmación serial. ¡Dominio del público!... Jamás lo tuvo plenamente por entonces el dramaturgo de *La gobernadora*. El público se le resistió con pies y manos hasta *Los malhechores del bien,* por no decir hasta *Señora ama,* que constituye su pleno y definitivo triunfo, por no decir su mejor drama, aunque yo lo tengo por tal. Hoy mismo el público es aún rehacio y escurridizo; se defiende bravamente de la emoción de las obras de Benavente, porque son demasiado fuertes para su débil paladar. Aun en los momentos en que aplaude, quisiera no aplaudir; se ve que está rendido y aún no quiere confesarlo; tarda mucho en entrar dentro de la obra, como se dice en el argot de bastidores. Hay que confesarlo; en este sentido, por lo que afecta al público, tiene razón Barbey: el teatro es un arte finito, que ha tenido su tiempo y sus genios, pero que no

puede sostener la comparación jamás con la literatura imaginativa. En ese sentido y sólo en ese sentido puede decirse que es el teatro un arte inferior; un arte inferior, porque no se basta a sí mismo, porque el dramaturgo no puede contentarse con la interior satisfacción, porque necesita de la aquiescencia, de la aprobación o de la censura de un público, que puede ser indocto, equivocado, caprichoso, voltario, estragado de gusto...

Barbey d'Aurevilly, siempre paradójico, se emocionaba, no tanto de pensar en Shakespeare teniendo la brida de los caballos de los aristócratas de su época, a la puerta del teatro, como de verle forcejeando con el público, soltando su pensamiento en la escena, para agradar a una turba, en esa muela de la escena que lo tritura, lo mutila y lo desfigura siempre (1). Y hay a pesar de la hinchazón y el énfasis daurevillesco, de *l'enfleure*, un fondo de verdad en el paralelo emocionante. La inferioridad del arte dramático no está en sí mismo, no es inmanente; consiste en que ha de contar con el humor, el gusto o el capricho de un público.

---

(1) «*Ce n'est pas comme le dit sa legende, d'avoir tenu la bride aux chevaux des gentils-hommes de son temps, à la porte des théatres, que je le plains... Ce tête à tête ou doux Shakespeare avec un superbe animal, dont il contient l'ardeur, de cette petite main qui traça Juliette et Ophelie, me semble moins dur que de couler sa pensée, pour plaire a une foule, dans ce moule de la scène qui la brise, la mutile ou l'émiette toujours.*» (*Le Théatre contemporain*, tomo I, pág. 7; Luantin, Editeur, Paris, 1888).

De aquí ha venido cierta actitud displicente y desdeñosa con el público que paga y otra actitud, la sumisa y servíl a los deseos del público, expresada rotundamente en el resobado dístico de Lope de Vega:

> El vulgo es necio y pues que paga es justo
> hablarle en necio para darle gusto...

La otra actitud, la activa y huraña con el público, no es nueva ni de ahora, ni propia de artistas ultra-decadentes, ni menos figurín francés, como han creído muchos aturdidos e inconscientes detractores del modernismo.

D. Juan Ruíz de Alarcón, en un Prólogo a sus obras dramáticas, se encara con el público y le apostrofa—con el mismo laudable brío con que Terencio llamaba a la plebe de Roma *plebe estúpida*, por el fracaso de su tragedia *Hecyra*, que había hecho derramar lágrimas a la mujer y a la hija de Escipión (1), y con la misma adorable *pose* de impopularidad con que Baudelaire se alababa de no ser bastante *bête* para merecer el sufragio de las multitudes, o con que más recientemente, el futurista Marinetti saboreaba y ensalzaba ante sus lectores, después de la representación de *Le Roi Bombance*, drama absurdo y arbitrario, «la voluptuosidad de ser silbado».

«Contigo hablo (exclama el corcovado mexicano)—*bestia fiera*, que con la nobleza no es menes-

---

(1) Véase a Nisard: *Etudes sur les poétes latins de la decadence,* tomo I, pág. 131.

ter que ella se dicta más que yo sabría. Allá van esas comedias, trátalas como sueles, *no como es justo, sino como es gusto,* que ellas te miran con desprecio y sin temor, como las que pasaron ya el peligro de tus silbas y ahora pueden solo pasar el de tus rincones. Si te desagradasen, me holgaré de saber que son buenas, y si no, me vengará de saber que no lo son, el dinero que te han de costar». ¡Y conste que el gran mexicano es el modelo directo de Molière y el padre y creador en Europa de la comedia moral, de la comedia que se puede llamar escuela de costumbres!...

¶ XXI. Otra etapa de la evolución dramática de Benavente

Obtenido con *Lo cursi* el aplauso de la clase media, que se veía retratada cruel, pero fielmente, Benavente ganó también a la zona más tibia de la opinión española con respecto a él en su drama *Alma triunfante*. El público, regocijado y frívolo, que no va al teatro a buscar alimento trascendental, estaba bien ganado con *Modas, El tren de los maridos* y *De alivio*. Aún se habia de confirmar esta simpatía del público que solo quiere divertirse con obras como *El automóvil,* deliciosa parodia de la *locomanía* o mejor *topofobia* (horror a los mismos lugares), que por entonces se había manifestado en la clase alta española; con *El hombrecito,* cuadro realista y vi-

goroso; con *La sobresalienta,* obra de mayor trivialidad y de más público; con la piececita graciosa y fina *Sin querer.*

La obra en dos actos *Al natural,* que constituyó un gran éxito, representa el hito culminante de la vena cómico-satírica de Benavente. Es la obra en que más resaltan—de todas las de esa época—sus cualidades primordiales: la chispeante sátira, el vivo diálogo, la gracia fina sin retruécano, el golpe de ingenio, que el público no caza al primer instante, la observación aguda y realista. Es la obra-jalón de ese período en que Benavente se entregó por completo al público para ganárselo dándole un diálogo ameno, réplicas vivaces, tipos cómicos, alguna que otra vez sainetescos, a fuerza de recargar las tintas grotescas...

Mas entonces hay un paréntesis en que el dramaturgo vuelve sobre sí mismo y se inclina al género serio, hondo, humano: al drama. Dejando atrás obritas sin trascendencia, triviales y menudas—como *Los favoritos,* reconstrucción desacertada; *El susto de la condesa,* juguete cómico muy entretenido; *No fumadores,* gracioso pasillo; *Por la herida* y *El amor asusta,* comedia muy bien trazada, con personajes estudiados a fondo y cierta moraleja sentimental; *La señorita se aburre,* juguete gracioso; *Cuento inmoral,* monólogo saladísimo; *El último minué, La historia de Otelo* y *La sonrisa de Gioconda,* irrepresentables pero llenas de toques geniales y rasgos característicos del talento benaventiano; *De cerca,* comedia realista de observación; y aun obrillas meno-

res como *El marido de su viuda, De pequeñas causas, Hacia la verdad* y *A ver qué hace un hombre* (1)—entramos ya de lleno en el período hondo y serio de la dramaturgia de Benavente. En 1894 había estrenado su primera obra, *El nido ajeno,* donde la sátira amatoria era el nervio de la obra y donde se reconocían más bien cualidades de dialoguista delicioso y de ingenio comediógrafo que de dramaturgo pasional y humano, capaz de hacer vibrar a los públicos. En el primer período se le adjudicaban a Benavente por los críticos cualidades de ingenio fino, de sátira punzante y de acierto en la presentación de tipos; pero no se había hecho aún acreedor a los elogios que más tarde se le otorgaron como dramaturgo hondo y rayano a veces en las lindes de la sublimidad trágica.

Mas con *La noche del sábado* inaugura una nueva etapa; la etapa de la dramaturgia sincera y humana, vibrante de pasión y de fuego. *La noche del sábado* fué acogida más bien con estupor que con aplauso; quedó después de ella la impresión de un gran dramaturgo cuyos procedimientos eran nuevos, cuya línea de conducta no se acertaba a precisar bien, cuyas normas dramáticas venían a sustituir todas las que los viejos preceptistas codificaran. Aquella Imperia genial y artista, de alma «Renacimiento», aquella Maestá agorera y bruja, todo aquel

---

(1) Apenas merece mención *Todos somos unos,* juguete que se estrenó en Eslava y que no obtuvo éxito.

mundo obsesionante, revuelto y cosmopolita que se mueve en la obra, era algo que se salía de las antiguas figuras convenidas y del ambiente ramplón de todo el teatro anterior. Sangre nueva circulaba por las gastadas y exangües venas del teatro español, venas de una raza cansada y aristocrática...

El público no entendió del todo la obra; quizá no hizo más que saborear algunos episodios, que destacan en ella con relieve; pero la crítica, más obligada que el público a ser comprensiva, la descifró un poco más y hasta hubo hermeneutas sagaces, como Manuel Bueno. En los primeros ensayos de teatro, Benavente no encontró crítica acogedora y propicia; por el contrario, se le censuraba la ausencia de interés y su sátira excesivamente acerba; algunos no teniendo nada en el cerebro, no sabían qué decir y se limitaban a una reseña escueta y reporteril del argumento; folicularios indoctos metidos a críticos, no sabiendo por dónde salir, apelaban a la divagación o bien a críticas tan lacónicas que recordaban el célebre epigrama crítico de Boileau sobre el *Agesilas,* de Corneille:

J'ai vu l'Agesilas,
helas!

No pocos de estos críticos expresaban ingénuamente su sorpresa; se hallaban en un mundo nuevo. ¡Cuán lejos de los dramas a lo Echegaray o a lo Tamayo! ¡A cuánta distancia de las declamatorias tiradas de Leopoldo Cano! Se necesitaba no sólo otro ambiente, otra cultura, otros actores, otra *mise en*

scène, sino hasta otro público, que no viviera influenciado por una tradición de drama enfático o de comedia casera, ramplona y vulgarota. Nuestro equivalente de drama Bouchardy y Donnery eran el drama Cavestany y Cano, como el equivalente de la comedia Scribe era la comedia Blasco; ahora se transmutaban por completo los valores escénicos. No había tenido el teatro español más extremos que el dilema de melodrama a todo trapo o comedia chocarrera. No el noble melodrama que Musset elogiaba:

Vive le melodrame où Margot a pleuré...

sino el melodrama disparatado, equivalente a la novela folletinesca de Pérez Escrich o de Tárrago y Mateos; y en cuanto a la comedia, no la comedia fina a lo Moratín, ni el sainete popular a lo D. Ramón de la Cruz, sino la comedia plebeya y chocarrera que arrancaba groseras carcajadas con un enredo burdo, una fábula necia y un diálogo de una ingeniosidad dudosa, a un público pueril y simplista...

Benavente venía a romper con todo esto; y si al principio había de luchar con el gusto del público, estragado por la comedia chirle y el melodrama falso y por el sonsonete de los versos en la escena, en lo sucesivo conseguiría imponer su teatro como lo ha impuesto. *La noche del sábado* fué el clarín de alarma; no había de gustar plenamente en un principio, mas había de dar paso a la nueva dramaturgia. El público, acostumbrado al drama rudo, ñoño, pueril, popular, no respondía a este drama profundo,

humano, universal, cosmopolita; género que no se defendía con los gritos de los actores ni con la sangre ni con las puñaladas; género que se defendía con el arte, con la expresión, con el diálogo, con el dolor intenso que va por dentro...

Tras *La noche del sábado*, vinieron dramas como *El dragón de fuego*, drama índico, presentado con gran éxito y vistosidad por la compañía Guerrero-Mendoza, pero que constituyó uno de los más mediocres éxitos de Benavente, por no decir un fracaso; *Los buhos*, delicioso dramita con apariencias de comedia; *La casa de la dicha*. Otro jalón artístico de la carrera de Benavente lo constituye el estreno de *Los malhechores del bien*, en el Teatro de Lara. El título paradójico indica ya algo de la intención social que palpita en el fondo de este drama social o de tesis, como ahora se dice. El drama es una sátira viva contra esas juntas de beneficencia que, por la tramitación lenta y difícil, por la vanidad y presunción de algunos de sus miembros entorpecen, ya que no impiden, la distribución de la caridad. Por ese aspecto se adscribe más bien al género comedia que al género de drama; es más bien comedia satírica de costumbres, al estilo de *Lances de honor*, de Tamayo, para ridiculizar el duelo, o *El tanto por ciento*, de López de Ayala. Pero ¡con cuánto más acierto y pericia dramática que el primero! ¡Con cuánta más sutileza y fina intención que el segundo! *Lances de honor* fué un fracaso rotundo y no ciertamente promovido por la liga antiduelista, que no funcionaba acaso entonces, sino por el pú-

blico, y si es verdad que Tamayo es una de las imposibilidades de Benavente, de los autores de nuestra galería dramática a quienes menos quiere, según testifica un historiador de nuestra literatura (1); perdóneme la comparación. Pero evidentemente que, aunque la distancia artística sea grande, la intención es idéntica en uno y otro mal; corregir más bien que un vicio, una viciosa costumbre. Yo no comparto la opinión despectiva de Benavente sobre Tamayo; pero reconozco desde luego mayores quilates de artista en el autor de *La escuela de las princesas* que en el autor de *Virginia*.

A medida que se avanza en el estudio del teatro de Benavente penetra uno más en selva oscura y profusa, donde se entremezclan ramajes de árboles de las más diversas floras.

¶ XXII. Clasificación de Benavente

En el comienzo de su carrera podía clasificarse a Benavente como comediógrafo; hoy día es inclasificable. La cuerda satírica fué la que mejor manejó primero; más tarde se entregó a la comedia fina, de salón; ha penetrado por fin en el drama, no sin pasar por el teatro de todo corte: zarzuela, juguete cómico, monólogo, proverbio. Al lado de pedazos de rea-

---

(1) *Resumen histórico crítico de la literatura española desde los orígenes*, por A. Salcedo.

lidad sin trascendencia, como *El amor asusta, Abuela y nieta, La princesa sin corazón,* escribió en esta época de producción intensa que va de 1905 a 1909, dramas tan hermosos como *Los ojos de los muertos* y *Más fuerte que el amor.* Aquí estamos ya en pleno dominio del drama, del drama que golpea en el corazón como un yunque, del drama que se dirige a las entrañas humanas, al corazón sangrante y palpitante de las multitudes; al corazón y al instinto popular, por los cuales el pueblo se asocia con el artista.

Rosas de otoño es una nueva comedia fina, con toques de drama. Yo no sé si comparto el gusto público, el criterio de los críticos o aun la misma predilección del autor. Tal vez, el mismo Benavente, engañado con respecto a su mérito, prefiere otra cualquiera de sus obras, como Cervantes encanecido y chocho prefería el *Persiles* y *Sigismunda* al *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha.* Mas para mi gusto, es una de las comedias predilectas de Benavente.

Un diálogo tan fino como en ninguna otra de sus obras, rasgos de ingenio prodigioso y rasgos de sentimentalidad conmovedora, como en pocos, un tipo tan cómico como el marido francés y un tipo tan adorable como su mujer la francesita, y sobre todo, una tan minuciosa figura femenina como la protagonista; y una fábula poco complicada, pero trazada con armonía y elegancia. En suma, un modelo de obras teatrales, una deliciosa comedia dramática que no olvidará la posteridad, como no ha olvidado en

cada época la obra característica, llámese *Consuelo*, de López de Ayala.

Otra obra-miliaria de este período constructivo de 1903 a 1910, de este quinquenio creador y febril, es la titulada *Las cigarras-hormigas,* de honda intención social. La crítica de entonces no creo yo que vió del todo la tendencia de la obra, porque la crítica pecó un poco siempre de superabundantemente encomiástica o de injustamente acerba con Benavente. Se le han prodigado elogios inconsultos y censuras insensatas. Y para nada es tan necesaria la imparcialidad de la crítica como para el teatro. En el fondo, el dramaturgo, como el orador, es siempre un hombre popular, algo inconstante; por eso hay que vigilarle más. Se dan casos de artistas dueños de su arte, conscientes, obrando por reflexión más que por instinto, y uno de esos casos, si alguna vez hubo artista que lo fuese, es Benavente. Mas la mayoría de ellos son artistas inspirados, no críticos reflexivos; obran prodigios y crean maravillas por instinto, ciencia infusa, *divinitus inspirati;* pero no saben analizar ni explicar su secreto. D. Juan Valera, jugueteando siempre con las cosas sagradas, medio en broma, medio en veras, pero hiriendo certeramente la gravedad de la *Biblia,* comparaba a estos artistas con Moisés que hacía prodigios con su vara «y no sólo no sabía cómo los hacía, sino que, ignorante acaso de las ciencias naturales, no acertaba a ponderar toda la grandeza de esos prodigios mismos». «Así Cervantes—añade—escribe el *Quijote* y no acierta a explicar cómo ha obrado aquel prodi-

gio, ni a estimarle en toda su grandeza, a no ser vagamente y más bien por sentimiento que por reflexión» (1).

Realmente así es, y pocos se salvan de esta tacha; mas si hubo algún artista que se eximiese de esa tacha, es Jacinto Benavente. En este período constructivo de su vida, produce las obras más intensas de su repertorio. Es una etapa de febrilidad abrumadora, de fecundidad aplastante. En un período de cinco años lega al teatro español las mejores obras que ha de producir jamás. De esta etapa son *Por las nubes,* comedia dramática, que resume todas las angustias y penurias de la clase media española; un alegato noble y generoso a favor de las aspiraciones elevadas; un cuadro de pesimismo bien español con una intención final de optimismo.

Es también obra que encaja en este período *La Escuela de las Princesas* (1909), obra que por su ambiente, por su cosmopolitismo, por su elegancia, recuerda algunas de las primeras obras de Benavente, como *Gente conocida* o *La noche del sábado.* El contraste del ambiente y de los tipos de *La Escuela de las Princesas* con el ambiente y los tipos de *Por las nubes*, marca la variedad del talento de Benavente, la polifonía de su órgano dramático, la abundancia y buen manejo de los recursos. Ha recorrido todas las esferas sociales como todos los gé-

---

(1) *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*, pág. 223.

neros estéticos. Lo mismo tantea la comedia casera que subraya la fuerza dramática y popular que late en el fondo de la raza; lo mismo desenvuelve un pasillo cómico, que convierte en zarzuela un proverbio dramático italiano.

Es la organización más completa del dramaturgo que hay en España. Y en la dramaturgia mundial es uno de los escritores que más encanto y más armonía posee. Hay en cada personaje que estudia, en cada carácter que descubre, en cada sér humano que saca a escena, una fuerte saturación de vida intensa, y ese *heroismo transplantado* del arte que está, según Hegel, más alto que la Naturaleza con toda la distancia que separa a la naturaleza del espíritu. Demasiado conocedor del oficio; de la técnica, del *savoir faire,* para equivocarse sobre el alcance de una obra, pone a su imaginación el freno de su genio lógico y doloroso, y sabe, ante todo, conservar la sencillez de las cosas naturales y una elegancia de pensamiento y de expresión que le es peculiar.

En este período constructivo de la obra de Benavente está situada también *La Princesa Bebé,* una de las obras más nuevas y más cosmopolitas de la obra total de Benavente. El encanto de los personajes es superior a cuanto pueda encarecerse. Las figuras femeninas resaltan aquí con nitidez estupenda; lo mismo la princesita Bebé, que la gentil cocota condesa Diana de Lys, que la figura episódica e intensamente dramática de *la Degollada,* aparecen con luminosidad en el marco de gran casino cosmopolita que envuelve al drama; un nimbo de aristocra-

cia; de vida elegante y europea, aparece sobre los personajes todos. La obra no sería muy dramática, muy movida, según los antiguos cánones; pero es de una luminosidad artística inconfundible. Hay en el fondo de sus personajes una fuerte zona de luz que invita a conocerlos, estudiarlos y amarlos. Sus vidas frívolas y atormentadas por el vicio detiénense en nuestro camino para mostrársenos; y en nuestros oídos quedan, sobre las frases mundanas del Director del Casino, las frases cordiales y humanas de la princesita Bebé, víctima de la esclavidad de su estirpe regia, proclamando la libertad del amor...

Como contraste a esta obra y para demostrar la variedad de su talento, Benavente dió ha poco *La fuerza bruta,* producción intensamente dramática, desarrollada en ese ambiente de circo, que Benavente conoce tan a fondo por haber sido en su juventud andariego y dado a las extrañas aventuras, al punto de ser empresario ecuestre en Rusia; el ambiente está pintado con una perfección que sobrepasa a toda crítica, por muy minuciosa que ella fuese... El primer acto, en el circo, es prodigioso de verdad y de lozanía; el segundo acto, en el hospital, encierra el sentido ético de la obra.

Benavente proclama en ella (como en muchas otras de las suyas donde la tesis va más *por dentro)* la supremacía y el prestigio de la bondad. Todo lo que ha sido creado obedece a una ley de sufrimiento y de necesidad, y parece estar imperativamente dirigido por «la fuerza bruta». Mas cuando el bien redobla sus esfuerzos, el mal desaparece. El darwinismo

y el nietzschianismo modernos, proclamando el triunfo de los fuertes, no son sino aplicaciones teóricas y generalizadoras de casos concretos y prácticos, más comprobables en las especies zoológicas que en la humana. El hombre tiene, como supremos resortes de su vida, la piedad y el perdón. No hay que olvidar que el bien es la única flor del espíritu. Benavente basa sobre este tema en su obra observaciones muy singularmente lúcidas, expresadas con excepcional perspicacia.

Lejos estamos en esta obra de aquel diablillo maligno y burlón que inspiraba las primeras sátiras sociales de Benavente; lejos de aquel humorismo que Lemaître, en Francia, llamó *chatnoiresque* y que aquí podríamos llamar, si no pareciese forzada la adjetivación, *gatonegresco,* con perfecta oportunidad topográfica, sabiendo como sabemos que *El Gato Negro* ha sido el lugar de refugio, templo de ingenio y deliciosa tertulia de Benavente, como lo es mío desde hace seis años. Lejos en esta obra todo intento de ironía a costa de las cosas sagradas y respetables de este mundo, de la piedad, de la nobleza, del perdón...

Lejos de él toda falsa ironía literatesca y mucho más lejos la apreciación superficial y burlona de los aspectos de la vida real. Aquí en toda la obra palpita un ambiente de vida, de vida en lo que ésta tiene de triste, de doloroso y de amargo... Benavente, que en los comienzos de su vida dramática tuvo toda la inmoralidad de un aficionado a puritanismos, tiene en esta obra y ya en las que le siguen: la gra-

ciosa y espontánea sinceridad moral de un arrepentido. El óleo cristiano ha ungido ya sus sienes de dramaturgo consagrado; y en el Rheims del teatro, oficiaron no sólo los chambelanes de la corte de Apolo, sino los obispos del cristianismo. San Cosme y Damián, abogados del teatro, le sonríen desde su célico trono...

La fuerza bruta, por el espiritualismo que rebosa de ella, por las figuras emocionantes que aparecen, especialmente la hermana de la caridad, fué muy bien acogida por la crítica de todos los matices. Benavente se reconcilió plenamente con las derechas españolas, que siempre le habían mirado un poco de soslayo...

Estos éxitos se fueron afirmando con nuevas obras: *Señora ama,* el más indiscutible de sus dramas, constituyó un éxito pleno y franco. Aquí se iba ya derecho a la entraña del público, al alma de la raza, a la médula del pueblo español. El lenguaje sereno y noble de la vieja Castilla era restaurado en todo su pristino decoro. Se hablaba desde la escena con el lenguaje popular y rudo que no se había empleado desde hacía muchos años en el teatro, donde imperaba el lenguaje falso, afectado y convencional que habían puesto en boga los dramaturgos del siglo XVIII. Era el lenguaje rancio y puro de los pueblos de Castilla, no esa fabla bucólica, postiza y ficticia, que recuerda ese otro pastiche de casticismo, que suelen hacer algunos autores remedando la lengua española del siglo XIV, y de los cuales decía con razón D. Juan Valera: «la mayor parte de los que

han compuesto en el día versos o prosa en *fabla antigua,* recelo mucho que han fablado una fabla que nunca se fabló ni en lo antiguo ni en lo moderno» (1).

Con el lenguaje de *Señora ama* no ocurre esto, porque es un lenguaje directamente tomado de la realidad y porque su autor ha bebido en las fuentes puras de una convivencia y frecuentación fraternal de los labriegos acomodados del centro de Castilla. Mas no es sólo el lenguaje arcaico y noble lo que sobresale en *Señora ama;* es el estudio acabado de tipos, muy especialmente de la protagonista, verdadero tipo de mujer española, pronta al sacrificio, oblata, voluntaria de la religión del matrimonio, llevando con cristiana resignación lo que muy gráficamente el pueblo llama su cruz. Mas no se crea por eso que Benavente nos pinta un tipo de mujer seca y sin afectos, asexual y asentimental, incapaz de apasionarse por hombre alguno; antes bien, nos describe un caso de mujer apasionada y muy femenina, viendo en su marido el ideal del hombre, el perfecto tipo de D. Juan, a quien hay que admirar estéticamente aun haciéndola a ella desgraciada... *Señora ama,* por la psicología de sus personajes, por lo acabado e intachable de su técnica, por la propiedad del diálogo, es un modelo de drama español. Con decir que a mí me parece el supremo drama de Benavente,

---

(1) *Estudio crítico sobre literatura, política y costumbres de nuestros días,* p. 241.

que ha escrito tantos, se habrá hecho su mejor elogio. ¡Shakespeare redivivo firmaría orgullosamente ese drama!... Esta obra tiene derecho a reinar en la escena española durante varios siglos.

Inmortal ha de ser también en nuestro teatro la obra siguiente del dramaturgo: *Los intereses creados*. Siendo en el fondo una imitación de la italiana *Commedia dell'arte*, tomó en manos de Benavente tal tinte de modernidad y de españolismo, que siendo obra clásica del sextencismo italiano, ha venido a ser de hoy y de España, como será de todos los países y de todas las épocas. Ha sido traducido al alemán y al inglés (hubo ensayos para que se tradujera al francés, que no cuajaron) y recientemente se ha representado en un campamento de prisioneros civiles ingleses establecido en Alemania. Así pagan los nobles britanos, apasionados del idioma español, la fobia que por ellos siente el autor de *Señora ama*.

Las creaciones de Leandro y Crispín bastarían para inmortalizar a un autor, y los tipos del usurero y del juez no son menos acabados. Probablemente no hay ejemplo de comedia dramática que tenga más actual y pungente verismo dentro de un marco al parecer anacrónico. El tiempo imaginario en que se sitúan los personajes no es más que un revestimiento exterior de la fábula; los personajes hablan como se habla en la vida y en la vida actual; no hablan lenguaje convencional de teatro, lenguaje de *p'tits maîtres* de Marivaux; no son personajes de madera ni de cartón, marionetas movidas por resortes; ¡es

toda la vida, toda la sociedad y toda la Naturaleza en su intensidad y en su energía!...

La obra tiene, a más de su *fin en sí,* del deleite artístico, un fin fustigatorio y satírico: el de anatematizar el positivismo de la sociedad moderna; y sin embargo, en esta obra, que parece por su marco obra anacrónica y pasada, ¡cuánta mayor energía y realidad que en *Lo positivo,* de Tamayo, o en *El tanto por ciento,* de López de Ayala, obras elaboradas con el mismo fin didáctico, y donde los personajes visten y hablan a la moderna! En *Los intereses creados* los personajes visten de gorguera y ropilla; usan espadín y chambergo y, no obstante, ¡qué soplo vivificador de realidad moderna cruza a través de ella!... No se equivoque el público de buena fe como se equivocó gran parte de la crítica en su estreno; no es una obra «de género»; no es un drama de capa y espada; es un drama de todos los tiempos y de todos los países. Al frente de él, Benavente debió inscribir como epígrafe las estrofas que Alfredo de Musset dirigió a los críticos en *Les secrétes pensées de Raphäel,* a propósito de la *Ballade a la lune:*

> Maîtres, maîtres divin où trouverai-je, hèlas!
> un fleuve où me noyer, une corde a me pendre,
> pour avoir oublié de faire écrire au bas:
> *Le public est prié de ne pas se méprendre.*

No se engañe el público ni tergiverse las intenciones del autor: *Los intereses creados* no son un pastiche del teatro italiano como las que gustaba de elaborar Shakespeare, por sugestión de un erudito

italiano, según el conde de Chambrun, nó; esta obra es obra destinada a ser universal y a no estar desplazada en ninguna época. El lenguaje es purísimo y de la más gentil prosapia castellana.

En el mismo año de 1909, Benavente se preocupó de la creación del «Teatro de los niños»; y si esta muy culta y muy generosa iniciativa no cuajó, culpa no fué del dramaturgo ni del actor Fernando Porredón, que la llevaron a cabo con esfuerzo y generosidad; culpa fué del público español, apático e indiferente a toda empresa de arte puro. En la función inaugural se estrenó la linda comedia de Benavente *El príncipe que todo lo aprendió en los libros.*

Hubo después para Benavente un paréntesis de silencio escénico, un *mutis,* digámoslo en *argot* de bastidores. Las colaboraciones de *El Imparcial,* donde hizo célebres sus *Sobremesas,* le absorbían todo su tiempo, así como algunos artículos que en *Nuevo Mundo* publicaba. Esta labor intensa de colaboración ha restado quizá obras dramáticas de enjundia y vigor al teatro español; pero nos ha dado a conocer aspectos ignorados de Benavente: la de comentador irónico y desencantado de la realidad cotidiana, realidad política, artística o literaria (1). Como comentarista o como impropiamente se dice ahora *cronista* de la realidad cotidiana, Benavente es tan

---

(1) Ha enriquecido además la colección de sus *Obras completas* con dos tomos titulados *De sobremesa* y el titulado *Crónicas y diálogos,* que publicó esta misma Editorial Cervantes.

delicioso, fino e ingeniosísimo como en los dramas de su primera época, y nos muestra la complejidad de su talento polifacético, vasto y nutrido de cultura. No es nuevo este caso de un dramaturgo metido a conversador diario con el público, a improvisador de glosas a la realidad. Dos grandes dramaturgos franceses, Capus y Lavedan, a más de formidables hombres de teatro, son dos grandes cronistas.

Hubiéramos querido mejor, sin embargo, sus admiradores, que ese paréntesis se hubiera colmado con nuevas obras teatrales. Benavente reapareció en la escena del Teatro de Lara con *La losa de los sueños,* admirable drama en dos actos que tiene la expresión y el vigor de sus mejores obras. A más de ser un cuadro madrileñista de una realidad conmovedora, donde las figuras juveniles entonan maravillosamente con el ambiente del típico café, a más de ser un pedazo de vida real transplantado a la escena, la obra tiene un doloroso fondo de intención piadosa, de realzamiento de las vidas humildes, de poesía silenciosa y honda. Pocas escenas tan emocionantes hay en el teatro español contemporáneo, aun en el del mismo Benavente, como la escena final del primer acto.

Después de este éxito absoluto, tuvo una confirmación harto más rotunda y definitiva el genio de Benavente con el estreno de *La Malquerida,* que fué un triunfo nacional al cual no sólo se asoció el gran público, sino hasta el elemento oficial, tanto el Rey como el Ministro de la Gobernación, Sr. Sánchez Guerra. El drama lo merece, porque realmente

es algo intensamente español, de raza, algo que no es el vulgar drama cotidiano de adulterio rematado en crímen o de amorío rematado en boda. Es drama de raza, drama pasional, intenso, casi tragedia griega, desarrollada en un pueblo de Castilla, a la sombra de una vida rústica y sencilla. El incesto, el tremendo soplo infernal del incesto que atraviesa la obra de Esquilo y de Sófocles, revive en este drama de hoy, vivido entre labriegos castellanos. El cantar popular que da intención a la obra le presta un fondo social, español, castellano, mejor dicho, tan fuerte que avasalla. Algo brusco es el desenlace; y no obstante, en conjunto la técnica de *La Malquerida* es irreprochable. El lenguaje es un acierto de reconstrucción y aporta elementos al *folk-lore* español; tiene tanta pureza, dignidad y realidad como el lenguaje de *Señora ama*. *La Malquerida* es la consagración de una personalidad de dramaturgo.

La Malquerida se estrenó en 1913; en 1914 Benavente permaneció silencioso y a fines de 1915 estrenó *Campo de armiño*. Después de esta obra, que no fué éxito definitivo, Benavente ha escrito y hecho representar *El collar de estrellas*, obra de intención sociológica, más bien galdosiana que benaventiana, por el corte y la tendencia y donde una vez más se transparenta la polimorfía de este talento amplio; *La propia estimación*, drama realista, que se sale de la esfera vulgar del drama eterno imitado del francés, con el eterno conflicto del eterno adulterio, drama de un desenlace inesperado y doloroso, muy humano; drama que desmiente la acerba inculpación

de aquel Juvenal italiano que se llamó Carducci cuando clamaba en viril estrofa:

> No escuela, lupanar es hoy la escena,
> que ríe del delito y donde osado
> el adulterio impera gentilmente (1).

Recientemente, en la primavera pasada de 1916, Benavente estrenó en el Teatro Lara *La ciudad alegre y confiada*, que fué muy discutida y tuvo un éxito más de polémica que de escenario. El autor ha querido dar en esta obra la segunda parte de *Los intereses creados;* estamos en el país donde se ha dicho que «nunca segundas partes fueron buenas»; en este caso está justificado el apotegma cervantino. La última producción de Benavente es muy inferior a *Los intereses creados*, de los que quiso que fuese continuación. La obra tiene una evidente intención patriótica; en el desterrado se quisieron ver incluso rasgos definidos de un célebre político español, y había para todos los gustos, desde los críticos que decían que era D. Antonio Maura, hasta los que sostenían que era D. Pablo Iglesias; como se ve, quiso hacerse de la obra drama de clave y hubo exégetas para todas las inclinaciones. Con este motivo se discutió mucho el valor artístico de la obra y se puso más sobre el tapete su intención política; se

---

(1) *Juvenilia,* libro III, XLI.—Véase la traducción que de esta poesía con otras varias de Carducci publiqué yo en la juvenil e infelizmente pronto fallecida revista *Sagitario,* número III. (Madrid, Marzo 1907).

sostuvo que era una sátira a lo Juvenal, un aviso de gran alcance a la opinión nacional. Suscitáronse encarnizadas polémicas en la prensa; la revista *España* se distinguió por la acerbidad de sus ataques, que no merecía en verdad hombre de tan probado númen y reconocidos méritos como D. Jacinto Benavente, maestro de la dramaturgia española; el Sr. Pérez de Ayala desde las columnas de *El Imparcial,* fué injustamente irónico con el autor de *Señora ama;* lejanos están los tiempos en que le reconocía como supremo maestro y *Meca* de la juventud y en que hasta personajes de sus dramas, como la Maestá de *La noche del sábado,* inspiraban y espoleaban su númen; recuerde el Sr. Pérez de Ayala que la iconoclastia ha de ejercerse con los ídolos a quienes no se admiró nunca, no con aquellos a quienes se erigió un altar. En cuanto al Sr. Rivas Sheriff, que en la revista *España* se desató en inventivas de mal gusto contra el maestro, todo le será perdonado en gracia a su traviesa juventud; piense el autor de aquel tomito de versos que no tuvo sucesión, que no se puede ser crítico de ese empuje, sino cuando se es creador y se tiene solvencia literaria para responder de los daños y perjuicios inferidos al maltratado. Prurito de singularización y de pretensa independencia crítica es, sin duda, lo que condujo a tales extremos de injusticia al Bavio y al Mevio de Benavente, a ese Pérez de Ayala, a quien tanto estimo literariamente y a ese Sr. Rivas Sheriff, a quien estimo mucho menos. Siquiera el primero tiene tras de sí una obra y puede responder con ella de los *dom-*

mages-intérets. Un fantástico Juan Español ha vertido, en la misma revista *España* (desagüe de todas las envidias, despechos y malos humores literarios) conceptos que pierden toda su fuerza tras la cortina del anonimato.

La ciudad alegre y confiada no será una obra magistral de Benavente, pero es siempre una obra considerable. Después de ella el maestro ha quedado silencioso y dícese que dispuesto a permanecer largos años en ese mutismo, aunque se ha susurrado que en el teatro de la Princesa estrenará antes de fines de temporada una obra que ya tiene título: *La Inmaculada de los dolores;* ¡ojalá Benavente se arrepienta de su promesa de permanecer callado e inactivo! Las Musas quieran que así sea...

¶ XXIII. Benavente, traductor

Ha adolescido siempre España de malos traductores para las comedias extranjeras; y cuando hubo alguno que, con solvencia literaria para hacerlo, emprendió la tarea, acabó por adaptar o arreglar las obras que quería traducir. Tal es el caso de Moratín, que puede considerarse como traductor de Molière, pues evidente es que *El médico a palos* fué concebido al emprender la traducción de *Le Médecin malgré lui*. Contra esta corrupción de la época, que había olvidado las rectas normas del idioma, y que traducía en un castellano perverso, y cuando no tra-

ducía, se contentaba con arreglar o adaptar, desfigurando por un lado la obra francesa y no creando la obra original, castiza y española, sino una parodia y remedo del teatro francés, protestaron varios ingenios de aquel tiempo y entre ellos recuerdo al singularísimo abate Marchena, el amigo de los hombres de la Revolución, que tradujo casi interlinealmente y al mismo tiempo, con toda elegancia, el *Tartuffe,* de Molière; y tuvo a mucha honra y gala el oficiar de traductor. Y este mismo Abate Marchena decía al frente de su traducción del *Tartuffe* las siguientes frases: «Sé (1), a lo menos, que esta versión no está escrita en lengua franca, idioma que hablan tantos en el día y en que allá ellos se entienden... Declamen cuanto quieran en buen hora contra los que saben el castellano los que no lo han entendido. Nuestros traductores y muchos de nuestros autores, no han venido a caer en la cuenta de que, como el latín se aprende en los autores latinos, así, ni más ni menos, el castellano se aprende en los castellanos».

De la mayoría de las traducciones extranjeras se puede desconfiar, tanto en el teatro como en el libro; por eso, puestos a optar, casi siempre se prefieren las adaptaciones de una escena a otra donde se rinde pleitesía al gusto artístico del país y a las evolucio-

---

(1) *El hipócrita,* comedia de Molière, en cinco actos, en verso. Traducida al castellano por D. J. Marchena. Madrid, 1911. (En la imprenta de Albau y Delcasse, impresores del ejército francés en España, calle de Carretas, núm. 31.

nes de la moda, según la época. Este modo de adaptación es el más adecuado sin duda para derramar la esencia de la obra y al mismo tiempo no disipar su aroma en traducciones ilegibles. Claro es que la adaptación exige un gran tacto, como la traducción exige una gran escrupulosidad; porque sería insensato creer que el ideal de la traducción ha de ser, v. gr., vertiendo del francés al español, esmaltar de galicismos una obra, o del portugués al inglés, v. g., dejar el lenguaje británico contaminado de lusitanismos; como insensato sería creer que el ideal de la adaptación es superponer una obra nueva a la obra adaptada, interpretarla a la manera peculiar del adaptador, crear una obra nueva sobre la obra conocida, sin reparos en cambiar situaciones, mutilar escenas, desfigurar personajes, suprimir unos e inventar otros, etc. Este fué el método seguido por el dilettante portugués el vizconde de Castilho, el cual, a pesar de haber realizado una obra meritoria que no se le puede regatear, anduvo en pocos melindres y escrúpulos y se permitió adaptar caprichosamente a Molière a la escena portuguesa, lusitanizando los personajes y hasta creando algunos nuevos, como el Marqués de Pombal, que aparece inopinadamente en la adaptación del *Tartuffe* del maestro francés.

José da Silva Mendes Leal, representante de Portugal en Francia, y desde luego muy reputado entre sus paisanos como crítico literario, dijo en un prólogo a esta adaptación del *Tartuffe* de Molière a la escena portuguesa por el Vizconde del Castilho: «No

hay ninguna falta de respeto; hay, por el contrario, una verdadera prueba de veneración en hacer comprender integralmente la composicion traspuesta de una lengua a otra. Toda pieza de teatro gana en ser nacionalizada en lugar de ser simplemente traducida. Gana, porque se hace más accesible a todos (1)».

Nunca mejor se ha podido recordar este testimonio de Mendes Leal sobre las traducciones que a propósito de un molierista estimable como Benavente, el primer traductor español de *Don Juan de Molière,* esa obra que, gustando tanto en prosa, no gusta ya al voltareo público parisién cuando en verso alejandrino la puso Thomas Corneille. La obra del gran Poquelin no pudo tener intérprete más afortunado que el que iniciaba sus ensayos dramáticos siguiendo y estudiando a los autores universales y haciendo suyas las frases de Teófilo Gautier: «El que no ha sido discípulo, jamás será maestro; y dígase lo que se quiera, la poesía es un arte que se aprende, que tiene sus métodos, sus fórmulas, sus arcanos, su contrapunto y su trabajo armónico».

Después de *Los favoritos,* adaptación de Shakespeare, basada en el *Much ado about nothing* (2),

---

(1) Véase *Molière au Portugal,* por F. J. de Santa Anna Nery; *Revue du monde latin,* año 1883, p. 459.

(2) *Los favoritos,* comedia en un acto basada en un episodio de *Much ado about nothing* de Shakespeare; se publicó en *Teatro fantástico* (Madrid 1893) y luego arreglada, se reprodujo en la revista *Helios,* de artística memoria. (Número 12, Diciembre 1903.)

Benavente ha adaptado o traducido *Mademoiselle de Belle Isle,* de Alejandro Dumas (padre), cuya mejor obra fué engendrar a su hijo, ese formidable precursor del teatro moderno, ese estupendo técnico de la escena, que puso en juego todos los recursos teatrales y anticipó en *Demi-Monde* mucho del teatro actual francés—actual propiamente no, más bien del teatro prebélico, *avant la guerre,* porque el teatro postbélico traerá nuevas corrientes e inesperados esfuerzos hacia otros horizontes. Benavente tradujo con cariño la obra de este ingenio que era, según Barbey d'Aurevilly, a su padre lo que Sully al duque de Choiseul (1); de este Dumas hijo, que es «la reflexión voluntaria, el *parti pris*, la combinación buscada y rebuscada y no siempre encontrada... *l'esprit, en fin, qui ne s'eteindra jamais sans rien, car pour s'eteindre, il faut flamber, et on ne se noie pas dans la sechéresse*».

Ha traducido también de Rusiñol *Buena boda* y *Libertad,* dos obras, que si no son considerables, han hecho su camino en el teatro español contemporáneo. Otras afinidades hay entre el espíritu de Rusiñol que en la comedia recarga las tintas hasta lindar en lo grotesco y en lo caricatural, y en los dramas—salvo en *El Místico,* obra acabada y su-

---

(1) «*Dumas fils est à monsieur son pére ce que la recette est à la depense, ce que Sully, par exemple, est au duc de Choiseul*». *(Femmes et Moralistes,* p. 283. Lemerre, Editeur; Paris, 1906.)

prema—suele cargar los tonos negros hasta rayar en lo melodramático. Benavente, por el contrario, es todo finura y exquisitez; aun en sus obras más intensas, evita lo melodramático, y en sus obras más francamente cómicas, esquiva el escollo de lo grotesco y barroco, que tanto place a Rusiñol, que en esto parece haber seguido fielmente las huellas de Victor Hugo. Por eso es más de estimar el sacrificio de su personalidad que hizo Benavente, despojándose de su yo dramático, de su credo artístico y hasta de sus preferencias de gusto, para dar a conocer en Castilla al compañero catalán.

Más importancia tiene para la obra total de traducción de Benavente la versión castellana que hizo del *Richelieu* de Bulwer Lytton, drama considerable, aunque pese al Sr. Fitzmaurice-Kelly, que lamenta que nuestro dramaturgo haya perdido su tiempo en traducir a su compatriota (1). Yo creo que el autor de *The last days of Pompei* es figura de cierto relieve en la galería de la literatura inglesa; *The two Fornari* no es obra de poco más o menos, ni creo que pueda despacharse a su autor... de un bajonazo.

La última traducción de Benavente y la que voy a examinar con mayor atención—porque representa un alto hospitalario concedido al ingenio extranjero en la cúspide de su evolución dramática—es la que hizo y se representó en el año de 1914, en el Teatro

---

(1) *Historia de la literatura española*, cap. X.

de la Princesa, por la compañía Guerrero-Mendoza, del drama *Le destin est maître,* de Paul Hervieu, que era entonces nuestro huésped y que en el año 1916 ha fallecido, sin que apenas mereciera sino leve mención de los diarios españoles. El más perenne fruto de *l'entente cordiale*, el que registrarán un día las crónicas de nuestro tiempo, será el estreno de *Le destin est maître,* última producción de Paul Hervieu, que por una delicada y desde hoy histórica galantería de su autor, se representó en Madrid antes de ver en un cosmopolita teatro de París *la lumière des rampes*... Esta trasposición ideal de la capitalidad artística de Francia a Madrid, esta reviviscencia de las buenas épocas de oro en que cambiábamos rimas y mandobles, en que sin perjuicio de empeñarnos en singular combate, nos mandábamos madrigales a través de los Pirineos, es lo más característico de esta fiesta de arte, que ha sido el estreno de *El destino manda*. Hace mucho tiempo que no se daba un espectáculo semejante: un dramaturgo francés concede derecho de prioridad a Madrid para una nueva producción suya; Jacinto Benavente, príncipe de los ingenios españoles, otorga su placet a la obra, su *regium exequatur,* y la traduce en la limpia prosa castellana que distingue al autor de *La Malquerida*. Madrid, *princesse des Espagnes,* que cantó con brío Musset adolescente, acoge con entusiasmo al dramaturgo y pone su visto bueno a la obra y más aún, al loable intento de situar por un instante histórico en nuestra coronada villa, el centro del movimiento artístico de Europa.

Si el ejemplo cundiese, ¡cuánto más ganaría España que con engorrosos, comprometidos y capciosos trabajos internacionales; cuánto más alto subiría en el rango de las naciones europeas y cuánto podríamos envanecernos, como si estuviéramos en pleno siglo XVII, bajo la mano paternal de Felipe II o la endeble y azulada mano de Felipe IV, de lánguida y dolente memoria! Cuando se estrene (si se estrena) *La Malquerida* en París traducida—*on det*—por Marcel Prevost; cuando se vuelva a estrenar en Madrid otra obra de autor francés, que bien pudiera ser Bataille o Bernstein, se habrá efectuado, real y maravillosamente, el positivo resultado de *l'entente cordiale* y será un hecho la misión espiritual de España a Francia. Y entonces, lo que no lograsen actuales tratados de comercio y sutiles convenios internacionales, lo conseguirán fuertes y vigorosas obras dramáticas.

Y el ¡no hay Pirineos! pronunciado por un Rey iluso con ocasión de una boda protocolaria, será una realidad palpable y visible. Y ya no se podrán leer en libros como el de Ernesto Marimée—la admirable biografía de D. Francisco de Quevedo—frases que revelan la desconsoladora ignorancia de sus compatriotas y el de aprecio por nuestra literatura actual, cuando hace tres siglos fué la que vivificó y nutrió el espíritu del drama francés y elevó con Corneille un monumento *œre perennius* al Arte dramático...

***

No sería ciertamente Paul Hervieu, si en esa

elección hubiese yo terciado, el escogido para realizar en absoluto esta fusión del alma francesa y del alma española en la maravillosa claridad, en la... regeneradora del arte dramático.

Pocos escritores franceses modernos hay que se adapten menos que Hervieu a la índole y al genio de la raza ibérica. Paul Hervieu es la lógica, la disciplina, el método. Si no temiera incurrir en pecado de afectación le llamaría el dramaturgo «artesiano». Es absolutamente francés; tiene las antiguas y fieras dotes del galo primitivo; la altivez de espíritu, el entendimiento constructivo, el amor del orden, la claridad, aunque la exposición sea a veces confusa... Sus mismos defectos son franceses; cierta sequedad del alma, dureza de corazón, poco derramamiento en las cosas exteriores (que diría uno de nuestros místicos), gran aridez espiritual, verbosidad sarcástica, fina y cruda a veces... Ingenio *railleur,* frialdad de hombre de club: he aquí cualidades que distinguen al autor de *Flirt*...

Nada más remoto de nuestro ambiente moral y de nuestra índole intelectual. Acá somos ardientes, apasionados, imaginativos; en el teatro buscamos la sensación directa y fuerte, el diálogo vibrante y cálido; la emoción pasando como un latigazo sobre nuestras espaldas... El fuerte Bernstein, el múltiple y complejo Henry Bataille, serían dramaturgos más adecuados al genio de nuestra raza desbordante y meridional.

Mas, bienvenido sea el autor de *La loi de l'Homme,* puesto que ha sido él quien generosamente se

ha brindado a ofrecernos las primicias de su última obra. Entusiasmado por el arte sutil de María Guerrero—cuando hace tres años él visitó España para presenciar el estreno de *La course du flambeau* por una compañía francesa—prometió solemnemente y cumplió, cual cumple un caballero francés de rancia *souche*, entregar una obra nueva a la exquisita actriz que hoy tiene una reputación mundial y que se irá acrecentando cada día más si los autores ultrapirenáicos dan en la flor de brindarle obras vírgenes de escenarios franceses.

Paul Hervieu está definido maravillosamente hace tiempo por Lemaître, el gran crítico francés, como un *Marivaux cruel*. «*Reprocherais je au dialogue de M. Paul Hervieu un peu de torti plage et une suttilité un peu laborieuse?*»... (1)

Ciertamente, su diálogo es a veces excesivamente retorcido; y ya que casi se ha *ciudadanado* en España, podremos decir a Paul Hervieu, con frase de este libro, que (según un gran autor francés, Montesquieu) ha hecho ver de todos los demás: *Que se quiebra de sotil*... Lo que más resalta en Hervieu es la dureza, la energía, la psicología fuerte; lo que más brilla por su ausencia es la *souplesse* y la amenidad... Los personajes de su teatro son casi siempre generales, representativos, universales; sus rasgos individuales son nulos o casi

---

(1) *(Impressions de théatre, 7ème serie*, pag. 357, Paris, 1896).

nulos; sirven al modo como viven las expresiones algebráicas, según frase feliz del crítico citado... Paul Hervieu, dramaturgo, realizaría el ideal de Haine estético...

Con esa cierta monotonía de actitudes, cierta rigidez estatuaria en los pliegues—si se puede hablar así—; cierta finalidad demasiado marcada hacia un desenlace fatal. En todas las obras de Paul Hervieu ocurre lo mismo. En *La loi de l'Homme,* obra de tendencias feministas, que señalo a la admiración de Consuelo Alvarez *(Violeta)* y de sus adláteres, las impetuosas y utópicas sufragistas de España—la acción es demasiado violenta y camina con premeditada inflexibilidad al final, que es desconsolador... Es bello, sí, pero bello con la fosca belleza del orden y de la deducción, *apretada* y concisa. Para decirlo en un adjetivo, los dramas de Hervieu se resienten de ser demasiado *tensos*... El código masculino, con su anillo de hierro, oprime demasiado a Mme. de Ragnais, para que se realice la demostración de la tesis de P. Hervieu: la dureza e injusticia de la ley del hombre que yo llamaría *dura lex, sed lex*...

En *Les paroles restent* ocurre exactamente igual. Aquel nudo de hierro que ata a Mme. de Maudre con Nohan, el mundano, y aquella barrera que separa a Nohan de Regina de Vesles, son, en fin de cuentas, demasiado inflexibles. La escena final es de una dureza *voulue*... ¿Por qué las palabras forman ese muro de hielo que ha de separar hasta la hora de la muerte a Regina de Vesles y al marqués de Nohan? ¿Por qué aquellas palabras fatídicas y des-

alentadoras del doctor Dubois de Cher, que cierran el drama: *Non madame, les paroles restent et elles tuent?...*

¿No es con exceso dedúctero, rígido y duro, Paul Hervieu?... ¿No valdría más que nos diese la sensación de algo quiza menos fuerte y vigoroso, pero más *délié* y más *souple?*... Hay sin duda abuso de cartesianismo en sus dramas, exceso de deductividad defensiva y casi diríamos agresiva. En este sentido, con *Le destin est maître* sigue la tradición de sí mismo y no desmiente la orientación de la dramaturgia.

***

El sustentáculo, piedra singular o eje cardinal de la obra de Hervieu es flojo en demasía, hemos de confesarlo. No se puede invocar el destino para incidente o episodio tan trivial como la muerte de Andrés de Bercuil. El fatalismo es algo que se siente palpablemente flotar sobre nuestra vida en la vecindad de las grandes catástrofes. Pocos hombres habrán dejado de atribuir a la fatalidad, al sino, en momentos de indecisión, de cobardía, de pavor, los desastres de su existencia...

En España, sobre todo, es tan frecuente, aun en los labios de la gente más vulgar: «Es el sino de la persona»... No se invoque la Providencia, el libre arbitrio, la libertad humana, como réplica al determinismo y al fatalismo. Por mi parte, personalmente soy tan sinceramente fatalista desde la infancia, que podría suscribir la frase de un filósofo compatriota

de Hervieu, a quien ahora se comienza de nuevo a rehabilitar en Francia. Jules Lequier o Lequefer, su verdadero nombre, según dice Dugas en un número—Marzo 1914—*de la Revue de Metaphisique et de Morale*, que escribía en el encantador fragmento filosófico-literario *La famille de Charmille:* «*Mais a l'égard de ces grandes questions du livre arbitre et de la Providence, les raisonnements des doctes n'ont jamais rien pu sur moi...*»

Ciertamente que es a veces tan artificioso el fatalismo agresivo como el provincialismo ingénuo, y que la tesis de Hervieu está constituída con un criterio determinadamente fatalista, y quitadas algunas preocupaciones del autor, el drama no subsistiría en toda su actual fuerza y brío...

Manuel Bueno, uno de nuestros más avisados críticos y acaso el más culto de todos los que estampan su firma en los periódicos diarios, al pie de críticas teatrales, ha hecho notar que sin un episodio de la obra no habría drama, sin la escena violenta entre el comadante y su cuñado. Es cierto; pero a ello, lo que contestaría yo serían aquellas palabras de Lemaître a propósito de otra obra de Hervieu: «Si los personajes del teatro y de la vida real fuesen siempre casi razonables, si dijesen lo que el buen sentido aconseja decir y admitieran lo que aconseja admitir, habría muchos menos dramas o acabarían más pronto, ya en el teatro, ya en la vida... (1)

Desde luego que es absolutamente convencional,

---

(1) *(Impressions de téatre, 7ème serie, page 352).*

mejor dicho, teatral y hasta si se quiere, absurdo, que un hermano político se encargue de vengar la vida crapulosa y abyecta de su hermano por medio del revólver... Lo lógico, lo humano, lo no artificial es que el propio culpable se encargue de hacerse justicia; y si no lo cree prudente, prosiga su peregrinación desorientada por el mundo...

Pero que la bala de un revólver, manejada por un comandante irascible, se encargue de lavar ese pasado sucio y triste, *¡c'est trop M. Hervieu!...* El autor de *L'Alpe homicide* sabe muy bien que ese teatro no responde a un verismo absoluto y que hay en él partículas de convención y de efectismo. *Le destin est maître* («El destino manda») puede considerarse como la más tendenciosa de las obras de Hervieu, la que más encamina el fatalismo y la que más directamente lleva la acción por cauces de antemano trazados por el dramaturgo. Si una deliberada intención de diseñar el poder del destino, del *auau Re* griego, en las tablas dramáticas, el drama no existiría, porque es de floja consistencia y escasa basamentación. Andrés de Bercuil pudo, y aún diré que debió prever cómo viven otros harto más abyectos que él, que se gozan y refocilan en su propia abyección y son agasajados y mimados por sus contemporáneos.

Al morir, no se hace justicia; se la hacen a la fuerza. Un hombre que tiene además—en medio de sus miserias—una pasión intensa y fuerte, siempre debe vivir. La vida sólo por una pasión está justificada. La única excusa del vivir es el poder de amar.

Si, pues, Andrés de Bercuil puede agarrarse a la

existencia desesperadamente sobre la tabla salvadora de su pasión, ¿por qué no lo hizo? Porque el dramaturgo necesitaba preparar el desenlace trágico del drama.

Evocad todos aquella noche de fiesta en la Princesa; el arte sutil y la acostumbrada maestría de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, trabajando con entusiasmo y presentando *El destino manda* con la suntuosidad y el fausto a que nos tienen acostumbrados y que tanto honor nos hacen en Europa, y evocad la figura espigada y gentil del dramaturgo, ahora muerto, saliendo al escenario madrileño del brazo de D. Jacinto Benavente, en nuestros días príncipe de los ingenios castellanos.

¶ XXIV. Benavente shakesperiano

No sé si fué Oscar Wilde u otro paradojista semejante—aunque juraría que fué el autor de *The portrait of Dorian Grey*—, quien consideraba a Shakespeare superior a la Naturaleza. Lo que sí recuerdo con toda nitidez es que, leyendo a Frank Harris—un reporter artista con quien sólo tienen par en España el *Bachiller Corchuelo* o *El Caballero Audaz*—no se me pasó inadvertido, en una de sus maravillosas *interviews,* modelo del género, aquel notabilísimo fragmento de una entrevista con Carlyle, en la cual éste sostuvo con todo ardimiento, a pesar de su educación puritana, que Shakespeare era más grande que Jesucristo... Y como Frank Harris le impugnase esta proposición *sentiens hœresim,* heré-

tica y blasfema, diciéndole que Jesús era más profundo, *deeper,* el viejo y atrabiliario creador de la perennal figura de Diógenes Teufelsdröckh le arguyó: Shakespeare fué más amplio y más rico... *he was larger, richer...*

Benavente es un puro shakesperiano, que ha estudiado a Shakespeare como nadie lo ha hecho hasta ahora en España, que ha sorbido su espíritu y su esencia y que ha afrontado la árdua empresa de traducirlo (1) y ha adaptado dos de sus obras maestras: *Cuento de amor* (versión y arreglo castellano de *Twelft night or what you will)* y *Los favoritos* (episodio del *Much ado about nothing).* Ha sido además, aunque fragmentariamente, un crítico de Shakespeare más adecuado, más justo y más preparado que todos los que hubo hasta ahora en España.

Se ha hablado siempre aquí (durante el siglo XVIII y el XIX) del «genio bárbaro» de Shakespeare. El mismo D. Juan Valera, tan comprensivo, tan conocedor de las literaturas extranjeras, incurrió en esa vulgaridad, influído de su idolatría por Moratín, su modelo literario, que ni comprendió ni estaba capacitado para conocer al gran William. Shakespeare, por el contrario, es «el ideal de las más exquisitas delicadezas» (2). Era su público el que se mostró bárbaro no entendiéndole.

---

(1) Parece que su traducción de las obras completas de Shakespeare, ha de publicarse en la Biblioteca de *La Lectura.*

(2) Barbey d'Aurevilly: *Théatre contemporain.* Nouvelle serie, p. 183. (París, 1892.)

Un crítico español de las postrimerías del siglo pasado, hoy olvidado pero muy digno aún de aprecio y lectura, D. Luis Carreras, hizo notar en unos *Estudios psicológicos sobre Shakespeare,* que son refutaciones de notas de Moratín (1), «que la obra maestra de este autor, *El Sí de las niñas*, conviene leerla y estudiarla para formar el gusto literario, con anterioridad a Corneille y a Racine; pero que una vez adquirido el pensamiento estético y el criterio artístico, es peligroso leer porque apaga aquellas grandes emociones que nos dejan Sófocles y Eurípides y desvanece las nuevas ideas dramáticas que suscitan nuestras antiguas comedias de enredo».

Esta justa opinión del olvidado crítico corrobora mi tesis; Moratín, que tanto ha emponzoñado a la crítica española con sus notas sobre Shakespeare—por otra parte, paráfrasis acomodaticias de las observaciones de Voltaire—no comprendía a Shakespeare, ni estaba capacitado para comprenderlo, por la cultura fragmentaria que tenía, el conocimiento escaso de la literatura inglesa y el espíritu de su época. Pero ¿qué mucho que se equivoque nuestro amanerado y pedantesco Moratín al juzgar a Hamlet, si un tan alto espíritu como el de Gœthe tiene en su *Wilhelm Meister* (cap. XIII) un comentario del Príncipe de Dinamarca, que parecería burlesco si no se salvase la intención de ese Júpiter Olímpico del fas-

---

(1) *Revista Hispano-Americana,* año III, núm. 35, tomo IV, entrega 13.ª, p. 530; 12 Mayo 1866.

tidio, como le llamaba Barbey d'Aurevilly? Príncipe sin ambición (le llamaba Gœthe) que, no habiendo podido ceñir la corona por la inesperada muerte de su padre y por impedírselo las leyes del reino... cae en profunda tristeza, viendo que un tío suyo se apodera de ella... ¡Y Hegel que habla de la profunda y *estúpida* melancolía de Hamlet! (1). Hemos de llegar a Víctor Hugo para encontrar frases afortunadas sobre Hamlet: «Príncipe y demagogo, sagaz y extravagante, profundo y frívolo, hombre y neutro, que en el fantasma cree poco, del trono se burla, por camarada toma un estudiante, habla con los que pasan por la calle y argumenta con cualquiera».

¶ XXV. Resumen

Hay en Benavente algo que le distingue del resto de los dramaturgos españoles: una finura de percepción, una acuidad crítica, un penetrante conocimiento de la realidad, que le hacen no rebasar jamás la línea de la sensibilidad para caer de la sensiblería empalagosa ni la línea de la gravedad meditabunda para caer en el énfasis ridículo. Jamás toma actitudes de presuntuosa solemnidad para decir sentencias; jamás rinde tributo al sentimentalismo ficticio y llorón de teatro...

---

(1) *Esthètique*, trad. francesa de Charles Benard, tomo I, pág. 235 y tomo II, pág. 482.

Decía Larra hablando de *El Sí de las niñas* de Moratín (1), que «no se una de aquellas comedias de carácter destinada, como *El avaro* o *El hipócrita*, a presentar eternamente al hombre de todos los tiempos y países un espejo en que vea y reconozca su extravío o su ridícula pasión; es una verdadera comedia de época, en una palabra, de circunstancias enteramente locales, destinada a servir de documento histórico o de modelo literario». Pues esto mismo ocurre con *Gente conocida*, una de las mejores obras de Benavente y quizá una de las menos leídas y apreciadas; una obra que hoy, después de *La noche del sábado,* de *La Malquerida* y de *Los intereses creados*, sigue siendo una de las mejores obras del autor, un verdadero documento humano en que se refleja toda la sociedad de la época.

Es inútil escudarse con la trivial afirmación de que los gustos pasan y evolucionan. Por encima de esa ley fatal, que ha venido a ser un axioma de estética, está la historia literaria que nos dice que, si los gustos evolucionan, las obras inmortales quedan. Que todo es cuestión de gustos, no cabe duda, aunque hay cánones estéticos. Aquéllos sirven para que las opiniones particulares puedan sustentarse y fortificarse; éstos para que permanezca inmutable la verdad. Así, v. gr., se puede sostener que Lucano, el

---

(1) Mariano José de Larra: *Obras escogidas,* segunda serie, págs. 28 y 29. Barcelona, S. A.

autor de *La Farsalia*, sea superior a Virgilio, como sostiene Tomás Pope (1), aunque la opinión general de los autores sostenga que el autor de *La Eneida* es casi por unanimidad, casi *nemine discrepante,* el primer poeta épico de la antigüedad latina. Lo que no se podría sostener es que el decadente Claudiano o el peregrino Optacio fuesen superiores a ambos poetas en intensidad épica y en valor humano.

He aquí el flaco de la crítica impresionista y modernísima: querer sustentar como criterios estéticos sus falaces y fugaces impresiones. Se puede decir que Mallarmé nos gusta; no es delito ni pravedad herética; lo que no se puede sostener seriamente es que Mallarmé sea superior al viejo Hugo, siempre musical y rumoroso... Se pueden leer sin empacho los «Misterios» de Paul Claudel, especie de regresión sentimental a los misterios y autos de la Edad Media; lo que no se podría sostener en buena crítica ni por un instante, es que *El misterio de la Anunciación de la Virgen María* sea superior a *Hamlet, Prince of Demmark.*

Cuando la crítica impresionista llega a esos extremos de desvarío, no se ocurre más que reclamar urgentemente un preceptista—como cuando las sociedades llegan a un cierto límite de acracia y disolución, no se ocurre como remedio más que reclamar

---

(1) *A Statio et Martiale non solum collatus Lucanus Maroni, verum etiam prælatus. (De Censurâ celebriorum Autorum,* p. 112).

un dictador—. Cuando se sostiene que Ferdinand-Herold con su *Prometeo* de nuevo cuño ha aniquilado y *enfoncè* el *Prometeo encadenado* de Esquilo y el *Promethœus nubounded* de Shelley, apetece clamar: ¡Que venga La Harpe!... Sí, mis amados amigos franceses, antes que los críticos tortuosos y arbitrarios de la decadencia, La Harpe, el odioso La Harpe, *plutôt La Harpe!...*; esè La Harpe que es aún el representante del pedantuelo, del *cuistre,* del pedagogo necio, del dómine armado de férula; como lo es aquí nuestro Hermosilla; ese La Harpe de quien se dijo como de Aquiles:

impiger, iracundus, inexorabilis, acer...

Ese La Harpe de quien el frívolo Narciso de salón, el poetilla madrigalesco llamado Dorat, el *Apollon musqué du boudoir,* que con Demoustier y Marivaux forma el triunvirato de la frivolidad francesa, decía desdeñosamente: *On se moque d'un nain qui se piéte pour grandir et, quand il importune, une chiquenaude en debarrasse...* Ese La Harpe a quien el banal autor Blin de Sainmore llegaba a abofetear en plena calle, en Febrero de 1774: brutalidad que divirtió mucho al gran público de París (1); ese La Harpe a quien define Sainte Beuve: «Dependiente

(1) Sainte Beuve lo comenta así: «Esto pasó por una broma de Carnaval. Nuestras costumbres literarias (sin ser excelentes) se han tornado más convenientes y más dignas; y me place consignarlo. En el fondo el amor propio de los autores criticados no es menor, sin duda, que en tiempo de Blin de Sain-

del gran mundo, de los salones y aun de los libreros, le hubiera sido menester un gran arte, un espíritu de habilidad y de conciliación para elevarse insensiblemente al grado de autoridad a que aspiraba, y no tenía a su favor más que una gran aspereza y rigor de carácter».

Hay que fijar la situación de Benavente en la dramática española. Benavente marca un punto de partida en la literatura dramática, buscando tan sólo la vida, la vida que quiere extinguirse, la vida privada, reveladora de las mentiras que por todas partes nos rodean. ¿Qué importan las leyes, los códigos, los rigores de un mundo que limita la acción con estrechas fórmulas? El marido y la mujer no son entidades jurídicas: el matrimonio conserva en cada individuo sus pasiones, su alma; la naturaleza sus derechos, y los juramentos, si ligan a la criatura social, no transforman a los seres en la intimidad. El hombre sigue siendo amante y la mujer querida. Quieren—como decía La Bruyère—constituir toda la felicidad, y si eso no puede ser, toda la desgracia de lo que aman.

Benavente es un dramaturgo que se entrega a sus *argumentos* apasionadamente, poniendo en ellos la experiencia de su sensibilidad y algo de lo perma-

---

more. Tal autor trágico, de cinco pies y seis pulgadas, podría alguna vez intentar aplastar a un crítico que no tuviese más que cinco; pero no se atrevería. La galería no se reiría como entonces. El hombre de letras, al cesar de ser una especie aparte, ha ganado en igualdad verdadera». *(Causeries du lundi,* tomo V, p. 104; Garnier Frères, Editeurs; París, 1852.)

nente de su corazón. El arte para un alma delicada, puede llegar a ser una cosa temible. Los incesantes ataques de que es objeto el pensamiento, hacen del escritor un escéptico ávido de perfección, es decir, de verdad. La lenta y misteriosa tortura de las ideas que nacen límpidas y que de pronto se desvanecen; de las palabras que nos cantan al oído con ritmo vibrante y de repente pierden todo su encanto; de las imágenes que nos deslumbran y de súbito se borran, todo eso, a más del triste desencanto de las horas estériles, son tormentos que agostan no pocas veces la inspiración. De un amor puramente pasajero, transitorio y no apreciado como tal, sólo queda un recuerdo que nos hace sonreir; de un amor profundo queda una herida que, aun después de cicatrizada, no desaparece: evocarlo un instante, por corto que sea, para que el pasado resucite y el presente se conmueva dolorosamente. Así ama el autor de *Sacrificios* sus asuntos. Conoce las seducciones fáciles y adivina fácilmente los resortes que le asegurarán su posesión... Pero los desdeña como desdeña todo lo puramente técnico, lo literatesco. Desde sus primeras obras es un modelo de sinceridad. Ese D. Cristóbal de Castro, con la indocumentada ligereza que le caracteriza, en una semblanza de Jacinto Benavente, recién publicada (1), dice: «Esta su adolescencia literaria da un tomo de poesías, según la moda de Verlaine,

---

(1) *El Gráfico*. Revista mensual castellana que se publica en New-York. Núm. 20, Abril de 1916.

de Mallarmé y de Juan Moreas». ¡Si habrá leído el libro D. Cristóbal! Bien se advierte que ni tan siquiera lo ha hojeado; de lo contrario, no diría tamañas incongruencias. El libro de Benavente es un libro que nada debe a la escuela modernista, o mejor dicho, a las diversas escuelas que parece insinuar el señor Castro con la enumeración de esos tres nombres pontificales: no hay en ese libro ni la severidad helénica de *Le pelerin passioné,* de Moreas, ni la musicalidad sugestiva de *Romances san paroles*, de Verlaine, ni la buscada y laberíntica oscuridad de *L'après midi d'un faune*, de Mallarmé. El libro de Benavente es libro que debe toda su inspiración a la escuela antigua de poetas españoles, sin que esto quiera decir nada en demérito del libro. Y como ya en lugar oportuno de esta misma obra he examinado con detenimiento el tomo de versos de nuestro gran dramaturgo, no hay para qué volver sobre el tema ni reiterar lo que ya está en la mente del lector, que hasta aquí me haya seguido.

Esto no quiere decir que la semblanza hecha por el Sr. Castro, en lo que atañe a los dramas, no valga la pena de ser tomada en cuenta. Muy exacto es lo que en otro lugar del mismo artículo expresa a propósito del fondo humano de piedad y desencanto que constituye el fondo del espíritu de Benavente. «No es un satírico (Benavente), porque la sátira es rencor; es un desencantado, porque el desencanto es ironía, pero es también piedad. *El nido ajeno* es desencanto y es piedad y tal vez sea el Evangelio benaventino... ¿Qué son también sino piedad y desencanto *La fuer-*

za bruta, Por las nubes, Señora ama—que es un florón del teatro castellano—, la misma *Escuela de las Princesas* y, tal vez más que todas, esa admirable *Losa de los sueños* que, con *El nido ajeno*, son como el alfa y el omega de esta labor, excepcional por lo profunda, delicada y poética, y que, aparte Galdós, no tiene par en nuestra escena contemporánea?»

Uno de los argumentos más fáciles que se han esgrimido contra las obras de Benavente—sobre todo en los primeros tiempos—es el argumento de inmoralidad. Por eso recojo con placer la justísima observación del Sr. Castro, pues no me duelen prendas como crítico, tanto respecto a la censura como respecto al elogio... En cuanto a la moralidad de las obras de Benavente, que ha hecho gemir pudibundamente a tanta prensa, hay que recordar lo que de esta prensa dijo Lord Holland a principios del siglo pasado: que aun refiriéndose a los autores clásicos, tenía pudores y aspavientos de devota y todo le parecía licencioso, porque no consentía la licencia más que en las obras de un casuista. *Some of his best poems are too of licentions for the prudish press Spain which tolerates no indecency in the works of a casuist* (1).

Siendo como es el teatro un arte esencialmente de circunstancias, en que la cuarta parte del éxito

---

(1) *Some account of the life and riwtings of Lope de Vega Carpio,* by Henry Richard Lord Holland, by Richard Holland, London, 1806.

depende de que se conozca el sentir y el pensar del público, no puede prescindirse del factor «ambiente» y del factor «época». Las teorías tainianas tienen más exacta confirmación que en ningún otro género artístico, en el arte del teatro. Sólo en ese sentido puede decirse que el teatro es un arte inferior, lo cual es injusto; más justo sería llamarlo un arte finito, como lo llama Barbey d'Aurevilly (1). Por eso, si en la novela puede darse el caso de un D'Annunzio proclamando un ideal de vida helénica en medio de una civilización fabril, no puede darse el caso de un Dumas (hijo), que no atempera sus particulares sentimientos al público de la época. Por eso el teatro es el termómetro más exacto en el arte para apreciar el gusto del público.

Sin referirse a los orígenes del teatro en Grecia y Roma (¿quién duda que Eurípides y Sófocles, lo mismo que Terencio y Plauto son el exponente más cabal de las civilizaciones respectivas en que brotaron?), basta recordar las evoluciones del teatro en la Edad Media. Dado el período teológico que caracterizó todos los tenebrosos siglos del X al XV, brota y florece espontáneamente el drama teológico y tenemos los dramas de la *Monja Hrotsvitha* en un monasterio alemán, dramas que Charles Magnin saludó

---

(1) «*Je crois le théatre un art fini, tournant toujours dans la même spirale, comme le vilebrequin dans le vide, quand la planche est percée*». (*Portraits politiques et litteraires*, p. 257; Lemerre, Editor, Paris, 1898).

como los primeros y más gloriosos ejemplares del arte de Corneille, Calderón y Lope de Vega. Tenemos también hacia el siglo XIV los primeros autos sacramentales, que tan minuciosamente ha estudiado en nuestra patria D. Jaime Mariscal de Gante.

Viene el siglo XVI, aventurero y caballeresco; la conquista de América abre nuevos horizontes al pensamiento y tenemos nuestros dramas de capa y espada. Rómpese con la pluma de Descartes en Francia el principio medioeval de autoridad y el jurar *in verba magistri* y con la decadencia de la filosofía escolástica surgen las tragedias escépticas y libres de Voltaire y Marmontel. ¿Y para qué acumular ejemplos en la memoria? El teatro sigue paso a paso la evolución de las ideas y de las costumbres, y marcha paralelamente con la evolución social de los países donde florece... El teatro es siempre fiel reflejo del estado social en que se sitúa; en la novela el artista puede escaparse hacia otras épocas o refugiarse desconsoladamente, como Flaubert, fatigado de la vulgaridad de las Bovary de su tiempo, en las reconstrucciones históricas *(Les tentations de Saint-Antoine, Salambó, Herodias)*, o aún describiendo el tiempo en que viven, evocando otros modos de pensamiento como D'Annunzio en *Le Vergine delle Roccie*. Pero en el teatro forzosamente hay que ponerse a tono con la sociedad en que se vive.

Por eso manifiesta su justicia un crítico de linaje artístico como Federico Loliée al no querer adivinar en el novísimo arte teatral de Galdós y de

Benavente (1) un reflejo exacto de la evolución social que ha padecido España, de la crisis honda de nuestra sociedad desde los últimos años del siglo pasado, sobre todo a raíz del desastre colonial. *Pourtant*, le diría yo, es inútil sustraerse a los problemas de la época y en el teatro español contemporáneo están bien claramente reflejados.

¿Es que acaso *Lo cursi* no es un espejo fiel de una modalidad social, que se produjo en España desde principios del siglo? ¿Es que no denuncia un vicio de la sociedad española actual, el horror a lo natural, a lo emotivo, a lo sensible y la sustitución por lo afectado en horror a lo que se llama cursi? ¿Es que acaso *La comida de las fieras* no es un cuadro viviente y velazqueño a grandes rasgos, de la alta sociedad española de la época? ¿Es que *La gobernadora* o *Al natural* podrían ser producto de otra época, de otro país, que de aquélla y aquel en que se han producido? ¿Es que concebís *Lo cursi* o *Rosas de otoño* o *El hombrecito* brotando de la pluma de un dramaturgo, no sólo ya en el siglo XVIII, sino ni aun hacia 1853?... En modo alguno.

Como que esta es la característica de todo dra-

---

(1) *Pourtant on ne reconnait plus en ses veines appauvries les elans, les ardeurs de son evolution recente. Dans une atmosphère etouffante s'eploie le vol alourdi des idées. L'amme nationale ne vibre, ne s'emeut qu'à la surface.* (Frederic Loliée: *Histoire des litteratures comparées des origines au XX^ème siècle*, cap. XX, párrafo 8, p. 373; Librairie Charles Delagrave, París, s. a.).

maturgo: ser el más puro y alto intérprete de la sociedad de su tiempo. No puede haber ni lo habrá nunca un dramaturgo—o un comediógrafo—que lo sean y perduren, no ya en el respeto de sus contemporáneos, sino en la memoria de la posteridad, representando una civilización, una modalidad cultural, un tono de sensibilidad opuestos al sentir general del país y del tiempo en que florece... ¿Concebís un Bretón de los Herreros nacido en Suecia o siquiera en la España de Carlos III? En modo alguno. ¿Un Lavedan, un Capus, un Donnay, podrían brotar en otro país y en otra época que en la Francia frívola, pecadora y refinada de *avant la guerre?* ¿Y los dramaturgos que broten de la gran guerra, no representarán un sentido de expiación y de purificación, desconocido antes?...

Sólo los escasos dramaturgos que han gustado de reconstrucciones históricas, pueden no estar ensamblados en la sociedad en que viven. Claro es: se concibe a un Martínez de la Rosa, adaptando su *Edipo,* bajo nuestro paternal Fernando VII (que le trataba de usted desde los veinticinco años, según se jactaba él con necia ufanía); en la Francia de Luis XIII, donde hubiera estado sometido a la férula y censura dramática de Richelieu. Pero obras de ese corte duran poco; no resisten a un siglo que pase sobre ellos... Un Schiller pudo escribir su *María Estuardo* en la Italia desmenuzada y deshecha de principios del siglo XIX, lo mismo que la escribió en la Alemania fragmentada en minúsculos estados, pero risueña y feliz; obras tales no necesitan aclima-

tación especial. Todo país y toda época son para ellas invernadero. La *Lucrecia,* de Ponsard, o *La Pucelle,* de Chapelain, son el modelo bufo de esas obras de puro deleite histórico, donde el erudito satisface más ansias de noticias que el espectador ingénuo su ansia de emoción...

Porque es de su tiempo y de su raza, no morirá la obra total de Benavente. Se ha dicho de Dumas que su nombre no perecerá, aunque su obra muera todos los días y esté muerta. *Son œuvre se meurt tous les jours; elle est morte.* «Observador infinitamente menos profundo que Balzac y muy inferior a sí mismo como pintura de caracteres, Dumas le es con mucho superior por la vivacidad del relato, la verbosidad y naturalidad del diálogo, la cualidad más fina del idioma» (1).

Benavente, por el contrario, no morirá. Ha sido el más feliz de los innovadores en el teatro español contemporáneo. Descubrió, con ingeniosidad extraña, acciones artificiales que nacían, al parecer, de múltiples prejuicios, hasta tal punto, que todo su teatro—y en esto concuerda con Ibsen—no es sino una serie de ensayos encaminados a inquirir cómo y en qué medida podemos conformar nuestra vida social con nuestra vida interior, o cómo la vida social podría reformarse para que fuese más justa, más sincera, más humana...

---

(1) Marius Topin: *Romanciers contemporains,* III, p. 58. (Librairie Academique Didier. Editeurs, París, 1881).

M. LINARES RIVAS

Antonio

La angustia no es por mí; es por ella. ¿Cómo está?

Santa

Anquilada. No dolorida, ni indignada, ni aterrorizada, no, no anquilada, destrozada, como un muñeco al que le saltó el resorte y se queda inmóvil.

Antonio

Lo temía que ser. El fuego muerto vendría luego, cuando recapacite y se dé cuenta. ¿Entonces... ¿qué valdrá mi pasión? Nuestro cariño, nuestro hogar en ceniza y en tormenta o la quietud beata de la familia, de los amigos, de la casa, de los muebles? Te dejará arrastrar por el impulso de humanidad que ha de traerla hacia mí... o vencerán en ella las tradiciones, los consejos y el ambiente mismo de esta muerta ciudad de Campanela?

Santa

Yo que te voy a decir...?

Antonio

Ya se que nada me has de decir! pero es horrible el convencimiento de que en la hora decisiva ha de influir en nosotros la abrumadora insignificancia de la vida material....!

De La Garza

Manuel Linares Rivas

Manuel Linares Rivas.

II

M. LINARES RIVAS

¶ I. El ambiente y el artista

Así como para la mayoría de los aspirantes a dramaturgos, el teatro suele ser calvario y para llegar a él han de atravesar una larga y dolorosa calle de la Amargura, sin Cirineo que les ayude, y cuando hay alguno, un Cirineo interesado que reclama luego colaboración, así para unos pocos, la escasa minoría, *quos inoequus amavit mercurius,* el haber nacido en pañales de seda y haber visto la vida ante sí como una senda de rosas, constituye un grave daño y resta energías y virilidad al impulso vital, al *elan* conquistador, al anhelo de abrirse paso... A veces suele restar también genialidad a la obra, puesto que, emparedada la vida en un ambiente falso y estrecho, aplastada el alma en una *serre chaude,* pierde bríos el espíritu y se amortigua la inspiración y se apaga el entusiasmo. Generalmente, las obras producidas en ambientes aristocráticos son obras enfermizas, enclenques, desmayadas...

¿Y quién duda, sin embargo, de que debieran ser vigorosas y robustas obras concebidas con calma, preparadas parsimoniosamente, sin la precipitación y a veces el espanto que pone en el ánimo la idea de resolver un problema económico de momento, con la perspectiva de mucho tiempo por delante, para madurar, componer, limar y pulir la obra?...

Innegablemente debiera ser más robusta y fuerte la obra de Oscar Wilde y D'Annunzio, mimados por el público y por la fortuna desde los primeros pasos, viviendo una vida elegante: el uno la vida de un *lord* inglés, el otro la vida de un príncipe del Renacimiento italiano, que la obra de un Verlaine, comiendo misérrimamente en las tabernas de los *faubourgs* de París y refugiándose en los hospitales y en las cárceles como puertos de refugio.

Hay, no obstante, la misma densidad de pensamiento, la misma emoción honda, el mismo lirismo agudo en *Mes hôpitaux* de Verlaine que en *De profundis* de Wilde. Esto demuestra, que si el ambiente influye mucho en el artista, no lo es todo, ni siquiera la mitad de la obra; que Cervantes, alcabalero triste y manco, sin recursos de fortuna, perseguido de la justicia, acribillado de acreedores, y si nos parece exagerada la leyenda de no haber cenado la noche en que terminó el *Quijote,* por lo menos careciendo de todo lo supérfluo y aun de mucho de lo necesario, pudo escribir la obra más formidable que en castellano vieron los siglos «y esperan ver los venideros»; en suma: que debe restablecerse algo de la vieja teoría, de la clásica teoría de la inspiración, del *spiritus*

qui flat ubi vult, y que si la inspiración se posa como ígnea lengua de Pentecostés sobre las cabezas de los elegidos, no los va escogiendo en los *quartiers* elegantes de París ni los *cottages* de las verdes praderas británicas, ni en las playas de moda, sino que indistintamente cae sobre ricos y pobres, como llueve sobre justos e injustos, según la frase de la Escritura...

Pero si en la obra literaria se necesita, o por lo menos conviene el reposo y la sedante calma aristocrática, en las tentativas y tanteos teatrales conviene pasar por todos los trances, sinsabores y amarguras del autor primerizo o inédito. El teatro requiere un aprendizaje duro y espinoso: el empresario analfabeto erigido en crítico terrible, capaz de ponerle peros a Shakespeare redivivo; las actrices melindrosas y caprichosillas, obstinadas en no crear un papel de cocota o de «entretenida», para ocultar quizá al público como aquello lo siente y lo ve ella palpitar porque tiene analogía con su propia realidad; el actor infatuado y necio, poniendo tildes a la obra y hablando de mutilaciones del texto para que sea «más de público»; todos estos inconvenientes y todas estas pruebas a las cuales se somete al que va a iniciarse en los misterios de la farsa, de ritual no menos complicado y raro que la masónica, son estímulos para la lucha y jalones para el triunfo, que en el teatro representa nada menos que *un corps à corps* violento con el público. El dramaturgo no espera sólo el tácito asentimiento del pensador, el callado aplauso que suscita el novelista, las lágrimas

de emoción que arranca el poeta en la silenciosa soledad del gabinete, sino que como el domador fustiga a los tigres en restallantes latigazos dentro de la jaula, faz a faz con ellos, así el dramaturgo ha de restallar los latigazos de la emoción sobre los lomos y los nervios del público... El dramaturgo ha de encerrarse con Daniel en el foso de los leones y ha de oír los rugidos de la gran Bestia...

¶ II. Sin lucha y sin calvario

Por eso, el que no haya comido tambor y bebido címbalo, según la brusca expresión de Banville, no podrá sentir la ruda emoción del dramaturgo triunfante después de largos y penosos años de aprendizaje y de lucha. He aquí, sin embargo, a este dramaturgo, tan pronto consagrado como aparecido, tan pronto estimado como dado a conocer; a este dramaturgo que no ha conocido la oscuridad del inédito, que ha surgido destacándose a la luz plena de las baterías... Ha obtenido el triunfo más rápido que se pueda obtener en España y salió de la obscuridad a la gloria en el más breve lapso de tiempo... El camino de la gloria fué, pues, para él, suave y andadero...

Manuel Linares Rivas, nacido en Santiago de Galicia el 3 de Febrero de 1867, hijo de ministro, parecía destinado a las más altas posiciones de la política. Nacer hijo de ministro es ya por sí solo, en España,

una canongía y un beneficio *ad perpetuitatem;* y el mozo que resolvió en la ministerial cuna el problema de nacer, resolvió el problema de la vida... Y, sin embargo, Manuel Linares Rivas y Astray, o Linares Astray, si los doctores del purismo no nos permiten usar la ventaja de un apellido compuesto a los que lo hemos recibido de nuestros padres, no se durmió sobre las blandas pajas de la cuna, que si no fué de marfil y oro, como las que canta el poeta de las ruínas de Itálica, por lo menos fué dorada y bien de seda sus sábanas y bien mullidos sus edredones... No se durmió como tantos otros jóvenes hijos de ministros, que apenas destetados de los senos ubérrimos de la pasiega enjuta o de la galáica robusta o de la astur coloradota, se agarran desesperadamente a la ubre nacional, en la cual, por desdicha para el contribuyente, logran hacer vitalicio el período de lactancia. El hijo de ministro, pigre, jaque, fanfarrón, señorito chulo de alta mancebía, o *sportman* vacuo y estéril, es una de las mayores calamidades que padecemos en España. Conozco casos maravillosos de excepción, muchachos estudiosos, serios, reconcentrados, poco ganosos de exhibir su condición de hijos de ministros. Estos muchachos constituyen una especie de nueva aparición en España: el tipo del muchacho cultivado, educado en el extranjero, conocedor de todos los problemas de la vida española, quizá con más pleno dominio y más amplio horizonte que sus padres; estos seres de excepción llámanse, por ejemplo, Joaquín Urzáiz o Carlos Merino Sagasta...

Manuel Linares Rivas constituyó desde un prin-

cipio una rama aparte en el frondoso árbol de la *nepocracia* española. Su padre era un hombre muy inteligente, muy avisado, muy moderno, que había inundado de beneficios la provincia de La Coruña y, en consecuencia, gozaba en ella de una popularidad extrema y de un prestigio sin mácula... Era ingeniero de caminos, canales y puertos; parecía, pues, muy natural que educara al hijo en una dirección científica, en una especialidad técnica y, sin embargo, el hijo, no queriendo encalcuzarse entre los estrechos límites de un tecnicismo especializado, escogió la senda del arte, pero entre el arte, el género más sujeto a reglas y normas, la dramaturgia...

No olvidemos que si Lope de Vega encerraba los preceptos bajo *siete llaves*, los demás dramaturgos han seguido siempre un poco la pauta de esos preceptos, aun los más libérrimos y románticos. En suma, la dramaturgia es el arte que requiere más técnica, más geometría, más estructura, más *savoir faire*. Hay rebeldes a los preceptos como hay heréticos para los dogmas de la Iglesia, y aún conviene que los haya—*oportet hæreses esse*—porque eso mismo demuestra que los preceptos y los dogmas subsisten... El prefacio de *Cronwell* es a las reglas de los preceptistas antiguos, lo que las geometrías de Riemann y de Lowachewsky a la geometría tradicional o euclídea...

Como a pesar de su severa educación técnica y estrictamente científica, el padre de Linares Rivas era un hombre muy inteligente y muy ingenioso, en quien la severidad de las disciplinas que aleccionaron

y nutrieron su adolescencia no amenguó el nativo ingenio y el desparpajo imaginativo—como se advierte en ciertas réplicas dadas en el Parlamento, que yo recuerdo ahora, pero que no cito por no hacerme fatigoso y acaso extemporáneo—no debió desalentar, antes bien, fomentar las aficiones literarias del hijo, el cual sentía poca inclinación a la política y mucha a la literatura...

¶ III. Linares Rivas, diputado

Le hizo diputado por Santa María de Ordenes, mas poco jugo debió sacarle al acta el ya aficionado dramaturgo, que más inclinaciones sentía hacia el templo de Talía que hacia el rimbombantemente llamado Templo de las Leyes, donde como en todos los templos, hay en el atrio mercaderes que ningún Jesús expulsa a latigazos, y pordioseros que suspiran por la limosna de un acta o de una subsecretaría, con esa plañidera y desacordada voz de todos los mendigos a las puertas de nuestras Catedrales...

El mismo Linares Rivas nos ha contado, en pintoresco y reciente artículo del *Blanco y Negro*, para qué menudas y callejeras trifulcas con guardias de Seguridad y cocheros de punto le sirvió el acta y cómo gozó una vez la satisfacción de ver el rostro estupefacto de un comisario al exhibir su carnet de diputado a Cortes. Pero son éstos incidentes que no interesan en nada para curiosear en la vida del hombre y menos para marcar la trayectoria del drama-

turgo... El cual se formaba y acrisolaba dentro del novel diputado.

Parece que por su nacimiento, por el ambiente que le rodeaba desde su infancia, por su posición social, por los elevados cargos que desempeñaba su padre, por los salones que frecuentó en su juventud, el destino de Manuel Linares Rivas, en caso de inclinarse a la literatura, derivaría hacia esa literatura frívola, perfumada de veloutine y de polvos de arroz, que habría de dar nombre eterno en Francia a Marivaux, a Voiture y a Dorat; en España *¡horresco referens!* al que por entonces era ídolo de los salones que Linares Rivas frecuentaba, al inmortal—inmortalmente burlesco y representativo—D. Antonio Grilo... o D. Juan Antonio Cavestany, hoy compañero de Linares Rivas en la representación senatorial y en aquellos días malhadado autor de madrigales de *boudoir* y fracasado dramaturgo en *Nerón*...

¶ IV. Ironías del destino

El destino tiene burlas terribles. El que parecía destinado a ser como se llamó en Francia a Demoustier, *l'Apollon musquè des boudoirs,* el poeta grato a las damas ligeras y a las damiselas superficiales, el que por su educación social y por su ambiente parecía con vocación para la tarea de madrigalista, vino a ser, andando el tiempo, el dramaturgo demoledor y medio ácrata de *La garra* y de *Fantasmas.* Un

mentís más a las caprichosas teorías de Taine y de sus discípulos y a sus lucubraciones arbitrarias sobre la influencia del ambiente en el artista y en la obra del arte...

Un demoledor y un rebelde ha venido a ser este dramaturgo que en política tiene filiación conservadora y que para mayor moderación y reposado equilibrio de espíritu no se sienta en la Cámara baja, estrepitosa y juvenil, sino en la Cámara alta, anciana y grave. Y no es un zapador de la sociedad a la manera solapada y artera de un Beaumarchais-que, con condiciones semejantes a las de Linares Rivas, rico, joven, banquero, negociando directamente con los Estados Unidos las exportaciones de trigo al país de Francia, bienquisto en la corte, halagado de las damas, sirviendo de mediador entre el gobierno de su país y el de Inglaterra, adorado en los salones por su facundia y su afición madrigalesca, no osaba atacar de frente y hundir la piqueta en el seno de aquella sociedad carcomida... Y así atacaba de lado y subterráneamente hasta el punto de que su crítica negativa y acerba constituye un tema de adivinación y sagacidad para la crítica y que los hipercréticos clarividentes y aficionados a los geroglíficos como el Sr. Díaz de Benjumea, lo toman como ejemplo de comparación con Cervantes. «Hoy se ve, por ejemplo, que Beaumarchais fué un gran zapador de la sociedad que moría en el pasado siglo y que Lord Chesterfield profetizaba claramente el gran drama revolucionario de la Francia, como se ve que el poeta Heine vaticinó el desastre de Sedán, como se obser-

va, en fin, que Marlowe, el segundo Shakespeare de Inglaterra, vaticinaba en el siglo XVI la perforación del Istmo de Suez (1).

Linares Rivas, circundado del mismo ambiente frívolo y aristocrático que rodeó a Beaumarchais, no se resguarda ni siquiera en las trincheras que la misma sociedad le ha construído. No se ampara en sus envidiables condiciones de vida ni en sus relaciones sociales para pedirnos perdón porque sus alfilerazos son suaves—lo cual le perdonaríamos muy de buen grado, conocidos su linaje y los compromisos que crea cierta posición social—sino que entra hasta el fondo con el bisturí y aplica el cauterio al paciente...

Ante la sociedad que le rodea, Linares Rivas se ha despojado de todo compromiso con la aristocracia y conservándose aristócrata de espíritu—en el sentido noble que tiene la palabra (2)—, y ha satirizado directamente los usos y abusos de la alta sociedad en que vive (más bien burguesía encaramada que aristocracia de linaje), de esa alta sociedad cuya última aspiración se ha reducido a bailar bien el *fox-*

---

(1) Nicolás Díaz de Benjumea: *El progreso en la crítica del Quijote. (Revista de España,* año XII, tomo LXVII, Marzo-Abril 1879).

(2) «*Le sentiment aristocratique*— decía con razón Barbey d'Aurevilly—*plane sur notre société democratisée comme une auréole sur un tombeau. Et il ne s'y éteindra piasi parce qu'il n'est pas une chose de société, mais de nature humaine*». *(Journalistes et Polemistes,* p. 238.)

trot y el *bal d'ours* en los salones de cualquier hotel cosmopolita; de esa sociedad que vuelve, como en los albores de las primitivas sociedades de corte, en las de Francia y Navarra, a poner su orgullo en ser buenos bailarines, montar a caballo y batirse por el placer y el servicio del rey; de esa sociedad que moriría bailando el último minué para que otro Delacroix la fije en un lienzo inmortal, como aquel en que Mirabeau lanza al maestro de ceremonias su famoso apóstrofe: *Allez dire à votre maître,* mientras la nobleza aún sonríe del movimiento oratorio, en la persona del elegante marqués de Dreux-Brezé!...

Linares Rivas ha venido a ser el Beaumarchais de la sociedad actual que tan admirablemente conoce. Pero un Beaumarchais más atento a su trabajo, menos hombre de salón y de aventuras que aquel *Apollon doublé d'un Hercule,* como se le ha llamado; aquel mujeriego empedernido que, con Casanova, Mirabeau y Chamfort, formaba la cuadrilla del amor triunfante en los salones; aquel *né coiffé,* cuya fatuidad fué inmensa, más inmensa aún que su talento, con ser éste muy grande...

Linares Rivas es el dramaturgo satírico, si se puede decir así, porque buscando siempre argumentos dramáticos, interpolados de escenas francamente cómicas, tiene muy buen cuidado de entremezclar las burlas con las veras. Siendo un ironista, no es un ironista acerbo, sino un ironista indulgente y personal, a lo Tristán Bernard; tan semejante a sí mismo en todo, que en cuentos, novelas, comedias, crónicas periodísticas, improvisaciones, hasta frases en

la conversación—y no es un *causeur* como Benavente—tienen su cuño, su marca personal. Nadie como él discrimina sobre las ridiculeces, bajezas, contradicciones, miserias, egoísmos y vanidades de los hombres. Siendo un satírico, es, además, un dramaturgo. Sabe sorprender a los personajes en sus gestos, en su fisonomía, en su vida exterior; los objetiva; teatraliza cuanto ve; en sus obras, aun en las más alejadas de la preocupación escénica—en aquellas novelas que ha escrito para *El cuento semanal, Los contemporáneos* y últimamente *La novela corta* (1), que son el equivalente de *Jeune homme rangé* y *Mari pacifique* en la obra total de Tristán Bernard—da siempre el sentido de lo pintoresco, del relieve, de lo recargado, de lo cómico y, sobre todo, de lo teatral, a todas las cosas.

¶ V. La inclinación teatral

Porque Linares Rivas es tan esencialmente dramaturgo, como es gallego y rubio. «Hay quien nace dramaturgo como quien nace rubio o moreno», decía una vez Dumas hijo; nunca mejor se pudo decir. Lo

---

(1) *Querer y no querer,* número 2.° de *Los contemporáneos; Enrique y el alma de Enrique,* núm. 34 de la misma revista; *El sembrador,* en el núm. 4 de *La novela corta.*—*La espuma del champagne* fué publicada en forma dramática en *El cuento semanal* y luego se estrenó en el Teatro de Eslava.

es en grado tal, que yo recuerdo haberle oído una vez, hiperbolizando cómo el tenía en la entraña de su alma y en el fondo de su cerebro la inclinación teatral, que siempre que oía rezar el *Credo*, pensaba en la manera de teatralizarlo!...

Conoce y maneja como nadie los recursos del diálogo escénico. Esta es la primaria y nativa condición escénica; todas las demás se dan por añadidura. El diálogo en Linares Rivas huele siempre a realidad. Claro, que no es un diálogo real taquigráficamente reproducido, porque entonces sería estúpido y fastidioso. Necesita de la deformación necesaria a la óptica teatral. Es la verdad aderezada con las sales de la ironía, la verdad vista en malicioso, en advertido; su fantasía nunca es bufonesca, pero es muchas veces caprichosa.

Se ha dicho de Dumas que fué el divertidor de su siglo, *l'amuseur de son siècle;* ¿no podría decirse lo mismo de estos autores al modo de Linares Rivas?... No es poco divertir a los lectores o espectadores afligidos. «Divertir a sus contemporáneos, no cansarlos jamás, asegurarse el cetro de la diversión siempre eficaz, vencer sin cesar el tedio, colocarse al frente de un millón de lectores e ir así al asalto de la crítica puesta en frente de combate; he aquí lo que ha podido hacer Dumas durante un cuarto de siglo» (1).

---

(1) Marius Topin: *Romanciers contemporains,* III, p. 58. (París, 1881).

Linares Rivas, en todas sus obras, da muestras de una perfección técnica extraordinaria, de un absoluto dominio de los recursos escénicos. Estos, juntamente con un diálogo fino y suelto, es lo que le ha dado el aplauso del público. Es cierto que a veces Linares Rivas extrema la sutileza del diálogo, la viveza en las réplicas, la pirotecnia de ingenio, la esgrima de la ironía, y resulta a ratos un excesivo y continuado *marivaudage,* un discreteo sin interrupción. Mas, ¿puede ser esto un reproche en el país de los discreteos del teatro, de las piruetas retóricas y los tiroteos entre dos, varios personajes?...

Cualquiera que haya saludado nuestro teatro antiguo, sabe muy bien que esa es la característica de todos nuestros dramas y comedias; y Lope, lo mismo que Moreto y Alarcón, han abusado de la fluidez y ocurrencia del diálogo como han abusado de la fertilidad de sus ingenios, siempre prontos a la réplica. Todo nuestro teatro está esmaltado de jugueteos de ingenio, algunos de ellos admirables, muchos anodinos y no pocos necios y sin gracia. Pero era la moda del siglo XVII, moda que se transmitió a Francia y que se ve reflejada muy especialmente en Molière.

En cuanto a los conflictos pasionales que Linares Rivas saca a escena, casi siempre son conflictos dramáticos que plantean problemas morales. Este dramaturgo, acusado de frívolo, no tiene nada de moralista ni de reformador de costumbres, pero plantea siempre problemas muy serios. Jamás problemas que se resuelvan por la sangre y la muerte, problemas que den razón al dicho tan español de Cervantes:

«que el querer cobrar la honra perdida a toda demasía da licencia».

En esto Linares Rivas tiene lo menos posible de escritor de otro tiempo; no siente, como sentía el personaje de Cervantes, en quien está puesto ese pensamiento (1), ni como todos los trágicos protagonistas de nuestro teatro del siglo de oro. Si sabe expresarse así, Linares Rivas no es profundamente español; no siente ese puntillo del honor caballeresco con aquella acerba intensidad con que la sintieron nuestros antepasados. Jamás plantea problemas que se resuelvan con desenlaces sangrientos... Por el contrario, lleva a las tablas argumentos que susciten problemas morales. El público, que va buscando sólo frivolidad y discreteo de diálogo en las obras de Linares Rivas, ha de sentirse defraudado cuando se encuentre enfrente de problemas morales y sociales, planteados y resueltos así como burla burlando. Convendría, pues, que antes de cada representación de obras de Linares Rivas se previniese al público con un cartelito anunciador:

Le public est prié de ne pas se meprendre...

Linares Rivas, que es un hombre de sociedad, un hombre de salón, que jamás ha pintado un cuadro

---

(1) Aunque esta frase está puesta en boca de un italiano, (un boloñés que surge en aquella noche en que D. Juan de Gamboa riñe con unos traidores en una encrucijada de Bolonia); el pensamiento es de un español del siglo XVII. *(La Señora Cornelia).*

rústico, que no es de esos bucolistas rancios y fatigosos que se pasan la vida suspirando roussonianamente: *On n'est hereux qu'à la compagne, on n'est bien qu'à l'ombre d'un figuier!;...* no está, sin embargo, conforme con esa sociedad en que vive y que describe. La sociedad en sí es imperfecta y él ha de señalar sus lacras y resquicios por donde se escapan los malos humores. Con la tenacidad de un puritano inglés, Mathew Arnold contestaba a todas las apologías de la raza inglesa hechas por Sir Reybruck: La muchachita Wrag está en la cárcel por haber matado a su hijo, porque el puritanismo inglés le prohibía tener un niño siendo soltera... En vano el otro enfático le hablaba de la colonización de las Indias, del librecambio, de la manufactura manchesteriana, de Shakespeare, de la nueva ruta abierta a la física por Newton, del *Novum Organum*... para que se rindiese a confesar la supremacía de la raza inglesa; en vano: Arnold, implacable y monótono como una acusación, repetía: «La muchachita Wrag está en la cárcel»...

Linares Rivas, a quien le hubiera bastado con su maestría técnica y el buen manejo del diálogo fino y pirueteante, para adquirir consolidada reputación de dramaturgo, no ha querido contentarse con eso, ha pensado en lauros más permanentes. Sin querer actuar de moralista, aspiró a dar mayor trascendencia a sus comedias.

¶ VI. Carrera teatral de Linares Rivas

Inicióse la carrera teatral de Linares Rivas estrenando en el Teatro Español, la noche del 31 de Marzo de 1903, la comedia en tres actos *Aire de fuera*. La obra fué bien acogida y reveló un temperamento de dramaturgo. Y cuenta que era el peor momento para acreditarse de tal. Llevábamos una década de ausencia de revelaciones dramáticas. Con los comediógrafos Vital Aza y Ramos Carrión se había cerrado el siglo XIX sin nuevas promesas. La dramaturgia estaba perdida. Leopoldo Cano era la penúltima revelación. Dicenta se había revelado en 1895; pero Dicenta no pertenecía a la generación de Linares Rivas. Ahora comenzaban a brotar Jacinto Benavente, que ya quedaba consagrado.

Como comediógrafo, de alta comedia, no brotaba uno. Borrado el rastro que dejaran en la comedia de sociedad obras como *El hombre de mundo*, de Ventura de la Vega; *El tanto por ciento*, de López de Ayala; *Lo positivo* y *La bola de nieve*, de Tamayo y Baus; *Verdades amargas* y *La cruz del matrimonio*, de D. Luis de Oguilaz, no quedaban más comedias de sociedad que pudieran representarse. Enrique Gaspar, con su obra *Las personas decentes*, marcaba una ruta, pero infortunadamente no tenía sucesor, ni aun él mismo podía continuar la senda abierta, por haberle absorbido demasiado la vida protocolaria y de salón.

El estreno de *Aires de fuera* representaba, pues, el arribo a la escena española de un dramaturgo vibrante y fuerte, conocedor de la sociedad que iba a reproducir en las tablas. Sin pretensiones de dogmatizador, tenía ya sus puntas y ribetes de moralista. Trataba de esbozar problemas que afectaban a la entraña de la sociedad española. No era su obra mera comedia para reir, solaz de señoritas frívolas y de damiselas caprichosas; ni menos era vaudeville a lo Pierre Veber, en Francia, o a lo Alfredo Testoni, en Italia. No era ciertamente Linares Rivas un *vaudevilliste* (¡que Dios y Don Francisco de Quevedo me perdonen!) de los que escriben obras con mecánica algo burda, pero divertida; obras como *La duquesita, Mamá Gertrudis, La ordenanza, El afinador,* etc., obras agradables en las que, más que catástrofes del alma, catástrofes de bibelots, y más que fracasos de amor, fracaso de cristales, y a las cuales se asimilan obras como *Tortosa y Soler, Los hijos artificiales,* etc. En estas obras, que son más bien *gâteau d'etrennes,* o comedias de pascuas, para hablar en cristiano, que distraen a las familias en estas lluviosas tardes de Diciembre—el autor va derecho a la taquilla, sin tropezar en el camino con ninguna idea; nunca se encuentra con la dama duende que por acá llamamos seriedad artística. Como no se proponen ningún fin transcendental, si para algo sirve en este mundo la risa joyante, pueril, estrepitosa y sana, aunque no sea más que para hacer desquijararse en el alto anfiteatro segundo a los criados de cuarenta reales—bendigamos (un poco

irónicamente, por supuesto), a quienes, como Testoni, carecen del órgano de la probidad literaria...

No se anunció como tal vaudevillista divertido y trapalón el Sr. Linares Rivas, sino como comediógrafo fino y pulcro, que a veces acudía a la frase de ingenio, al chisporroteo meridional del piropo y del madrigal, del cual se contagian hasta los extranjeros que vienen a España, o que la anhelan desde lejos, como aquel Musset que, sintiéndose *barbián*, exclamaba:

.,,..pour la petitesse
de ses pieds elle était Andalouse et comtesse...

El diálogo en Linares Rivas es incomparable y sólo un Tristán Bernard en Francia puede superarle en gracia, fluidez y viveza; tiene en derredor esa aureola, ese no sé qué tan característico de sus comedias, que se reconocieran sin su firma...

Después de *Aire de fuera*, Linares Rivas estrenó *Porque sí*, juguete cómico en un acto (representado en el Teatro Español el 12 de Abril de 1904), que cualquiera diría que es una contestación alada e ingeniosa a *Por qué se ama* de Benavente, una réplica viva, dada en torneo de ingenio.

La tercera obra que se representó de Linares Rivas fué *La cizaña* (comedia en dos actos, estrenada en el Teatro Lara el 20 de Febrero de 1905), donde persisten y se afirman las cualidades de comediógrafo que ya apuntaran en *Aire de fuera*. A partir de esta obra, Linares Rivas queda consagrado y las obras que se suceden son acogidas ya por el

público como se acogen las de un autor favorito (1).

Linares Rivas, que es un productor incansable, ha dado a luz muchas obras de teatro, a más de colaborar asiduamente en todos los diarios y revistas de España. En *El Liberal* y en *Blanco y Negro*, ha dado sus secciones fijas. Sin abusar jamás del retruécano, emplea algunas veces en sus crónicas juegos de palabras; pero en sus obras, jamás. Si acaso, algún epigrama pérfido, alguna alusión escabrosa que le reprochan los mogigatos—como si no supiesen hasta los niños de la escuela que el lenguaje de la escena se ha depurado y dignificado, pues Shakespeare usa tales crudezas de expresión, que hubieran ruborizado a una *trotteuse*, y hoy no podríamos transportar a nuestro lenguaje culto ciertos madrigales del siglo XVI que se encuentran aún en la Biblioteca Nacional de Francia y que harían ruborizarse a un cuerpo de guardia...

María Victoria, obra intensamente dramática, que fué puesta en escena por Fernando Díaz de Mendoza y María Guerrero, consolidó el crédito del autor. Ha acumulado después las obras sin darse trazas de reposo: *La estirpe de Júpiter, El ídolo, El abolengo,* una de las primeras y donde se plantea un serio problema de aristocracia. Es hondo el pro-

---

(1) Las *Obras completas*, de Linares Rivas, comenzó a publicarlas un editor informal, ¡como hay tantos, aunque no lo parezca!, que las interrumpió. Ahora han comenzado a publicarse en la *Biblioteca Hispania*. El primer volumen se editó en Madrid, MCMXIII.

blema y el autor no hace sino rozarlo, deplorando la pérdida del rancio prestigio del abolengo y del linaje, pero acomodando su espíritu a los tiempos nuevos. Su posición viene a ser, en suma, la misma que muestra Barbey d'Aurevilly, ese maníaco de aristocracia: «¡Los gentileshombres!... Esta época les ha hecho andar a pie, como postillones que han guiado mal. ¡Y en efecto, hay que ser justo! Han guiado mal a Francia esos aristócratas» (1).

Una de las obras que produjeron más emoción, tuvieron éxito más discutido y suscitaron polémicas de prensa, fué *El Caballero Lobo,* estrenada en el Teatro Español y a propósito del cual se discutió la prioridad del argumento sobre *Chantecler* de Rostand. Evidentemente, anterior es la obra de Linares; mas como por una parte yo dudo mucho que Rostand conociese la obra, a pesar de ser poeta que habla el español y que vive transpirenaicamente a dos pasos de nosotros, habiendo dedicado a España una de sus más bellas poesías; y como, por otro lado, el dominio de la fábula es libre y el hacer hablar a los animales no es cosa nueva desde que hay escenas y libros en el mundo, lo mismo que Fedro inspiró a Esopo argumentos y moralejas, y así como Iriarte y Samaniego se corresponden y a su vez expolian a La Fontaine, así pudo Linares Rivas inspirar a Rostand *sans le vouloir*... El hecho es que *El Caballero Lobo*

---

(1) *Le Roman contemporain,* p. 29; Lemerre, Editor; París, 1903.

resulta una de sus obras más fuertes e intensas, de las que cumplen el dictado de *castigat ridendo mores...*!

En el género de la comedia fina y aristocrática, ha obtenido grandes éxitos Linares Rivas y es donde su individualidad se afirma. Podrán algunas de sus frases escandalizar a los timoratos; pero es que indudablemente el autor no hace sino reflejar la vida sin delectación morbosa. Ahora, para aquellos a quienes los placeres de la carne se les antojan pecados vergonzosos que han de saborear en la sombra, y avergonzándose de ellos, como en los oscuros tiempos medioevales, las salidas ingeniosas y escabrosas de Linares Rivas se les antojarán el colmo de la abominación. Él mismo ha dicho, que cuanto más medita sus obras, más tiene ocasión de escandalizar. En su entrevista con *El Caballero Audaz,* al preguntarle éste si escribía con facilidad, contestó: «Sí, señor; con demasiada facilidad; y eso perjudica mucho al interés de las obras, pues van poco meditadas. Verdad que las que medito salen después escandalizadas... y escandalizando» (1).

En la comedia ha posado su planta y dejará clavada *su garra*. En la comedia, que no se sustenta sobre el aforismo de los pedantes: *castigat ridendo mores,* hipocresía de retórica ñoña; en la comedia, que a todo espíritu desprovisto de gazmoñería le da la sensación de la risa—o de la sonrisa—y nada

---

(1) *Nuestras visitas: Manuel Linares Rivas,* en *La Esfera,* año II, núm. 72, 15 de Mayo del 915.

más. A partir de *Aire de fuera* (1), Linares Rivas ha seguido ese camino de la comedia de sociedad, la comedia que aspira al aplauso sincero y grave de los espectadores, sin pretensiones de dogmatizar ni teorizar; a la comedia de la cual son aquí emblema y cifra *El hombre de mundo, Lo positivo* o el *El tanto por ciento*—y ya en orden más francamente cómico, *El peor enemigo,* de D. José Marco; *La mujer de Ulises* y *El pañuelo blanco,* de Eusebio Blasco; *La rebotica* y *El señor cura*, de Vital Aza—y en Francia farsas de genio, obras inmortales como *L'avocat Pathelin, Monsieur de Pourceaugnac, Le legataire universel,* de Regnard, o ya en orden más elevado e ideal, *L'Avare, TArtuffe* o *Le Misanthrope!...*

¶ VII. La garra

El autor de *El abolengo* no ha pretendido en sus obras moralizar sobre temas tan hondos como son los temas sociales que se suscitan a la consideración del dramaturgo. Si alguna vez ha escrito obras con tesis como *La garra* o *Fantasmas,* él mismo nos explica cómo concibió la primera de esas obras de tesis. «*La garra* nunca tuvo más forma que la actual.

---

(1) Apenas cuenta en su producción total una comedia que estrenó hace lo menos veinte años en el teatro de la Princesa con la compañía de María Tubau: *El camino de la gloria.* Después de eso abandonó la pluma y las tablas y volvió a sus graves y austeras tareas de juez municipal, que era entonces.

Si los marqueses de Montrove se decidieran a libertarse de los consejos de los que les rodean, *La garra* dejaría de ser *garra*. Además, si el conflicto lo resolviera yo, en cualquier sentido que fuere, sería parcial y no he querido serlo. Mi labor no ha sido más que de exposición. La de un caminante por la senda de la vida, que se detiene y grita: ¡Eh! Iglesia, Estado. ¡Fijáos en esto y ya es hora de que lo evitéis! Como este caso hay muchos».

La garra es la obra capital de Linares Rivas, una obra muy considerable. El ambiente de Santiago de Compostela (Campanela en la geografía ideal del teatro) está maravillosamente reproducido. Aquellas figuras de canónigos, militares y aristócratas, son de una estupenda realidad y de una fuerza dramática insuperable. Sólo la figura de Santa bastaría para inmortalizar a un dramaturgo. La escena con la criada vieja es por sí sola un poema. Hay más ambiente galaico en esa escena que en muchas retorcidas prosas y alquitarados versos de otros autores. Hay en toda la obra un aroma de poesía norteña, algo inefable y sutilísimo, que percibimos sólo los que hemos vivido casi siempre en el Norte, aunque no sea en la misma región donde Linares Rivas asienta la acción de su drama.

Si el ambiente está trasladado con poética fidelidad y las figuras son admirables de verismo, el argumento y la tendencia del drama no es menos humano. Con una gran independencia de espíritu, este senador conservador plantea ante la faz del país, no en el Parlamento, sino en la escena, el problema del divor-

cio, sin resolver en España... ¡Honda llaga española, que D.ª Concepción Arenal señalaba con su dedo piadoso de enfermera!... Honda llaga española de la cual sólo nos cabe la culpa a los hombres, que no tenemos el valor de afrontar la situación porque, como decía muy bien la ilustre penitenciaria—y yo noblemente acato su juicio y lo reconozco y entono el *mea culpa:* «Que aun siendo ilustrados en ciertos asuntos, son muy ignorantes en éste y tienen inclinaciones de sultán y reminiscencias de salvaje, pretensiones de sacerdotes, queriendo ser escuchados como oráculos, obedecidos como señores y amados con una fidelidad a que se creen en el caso de no corresponder; *cosas todas que más veces pretenden que logran...*»

No sólo ha planteado con *La garra* ese problema serio del divorcio; ¡que no se dignificará la vida española mientras no se resuelva, y yo aspiro a que si nosotros los jóvenes legislamos en 1920, nos atrevamos a lo que no se atrevieron ni los anteriores a Linares Rivas ni la misma generación de éste, ya más iconoclasta!; sino que ha fustigado con fina sátira la tartufería, o más bien, la beatería de la mujer española. Beatería cuya explicación nos da la misma Sra. Arenal: «La ignorancia, tan general en la mujer española, unida al ocio en que viven gran parte de las mujeres, unas porque no necesitan trabajar o no quieren, otras porque no tienen trabajo, predisponen al falso misticismo, a la credulidad...; el culto espectáculo que distrae el tedio de la ociosidad».

La garra fué obra que conmovió a todos los pú-

blicos españoles porque plantea un problema que, si bien en el caso concreto que él lo presenta, puede ser caso anómalo y de excepción, visto bajo el prisma del interés social, es de alta y constante gravedad. Presenta en rigor descarnadamente el problema del divorcio, hacia el cual no se ha atrevido a ir algún Naquet español. Esperemos los jóvenes a plantearlo en el Parlamento; y para ese día le emplazamos desde esta peña de Martos de este escondido libro, a prestar su voto y su apoyo personal a esta tesis; pues no sería bien que, quien como dramaturgo obtuvo lauros por su espíritu moderno, como senador restara o regateara votos en nombre de los compromisos de partido.

La antinomia paradójica de este senador conservador que en sus dramas propaga tesis avanzadas, ha chocado la atención de muchos. Este representante de las clases de orden es un demoledor; este político de un partido moderado, es un dramaturgo de avanzadas ideas. Clamen cuanto quieran los buhos con su graznar inútil; Linares Rivas se mantiene en sus posiciones. En un país como Inglaterra, esto no necesitaría explicación; puede darse muy bien el caso de un hombre ideológicamente avanzado, que en política crea prudente mantenerse en un partido que represente ideas tradicionales.

Hagamos constar, ante todo, que ninguna de las afirmaciones de Linares Rivas en su drama van contra el puro y neto catolicismo, contra el catolicismo practicado con devoción y sin beatería, con religiosidad y sin gazmoñas actitudes, con espíritu verdaderamente cristiano, mirando el más allá con aquella

unción que describe Barrés: «*Debrio, penchè sur l'inmense Escurial que d'un tertre il dominait, s'abandonnait a l'ivresse du gouffre ascetique, au vertige du catholique courbé sur le problème de la mort! (Du sang, de la volupté et de la mort,* página 33.) He aquí toda la grandeza trágica del catolicismo español resumido en unas líneas. El vértigo del católico curvado sobre el problema de la muerte es toda la esencia del catolicismo español, que tiene tan hondas raíces en el pueblo, por lo que asocia de sombrío y de mortuorio a su vida. Y así el catolicismo español es inconfundible, con sus iglesias tétricas, con sus campanas doblando siempre a finados, con sus entierros luctuosos, donde los clérigos cantan los salmos latinos con una pronunciación de «cantaores» de malagueñas...

Linares Rivas no hace sino pedir la reorganización del matrimonio, el derecho de la mujer a la igualdad, no sólo política, y no principalmente política, sino social; el salvarla del gineceo y del confesonario cuando es deletéreo. No ha querido, como él mismo dice, dogmatizar. «—¿Qué se propuso usted al escribir esta obra *(La garra)?* pregunta *El Caballero Audaz*—. Llamar la atención de la Iglesia y del Estado sobre los infinitos casos en que resulta cruel su abandono y su indiferencia. No pretendí teorizar, ni mucho menos dogmatizar, sino sencillamente exponer...»

Ya se ve que no quiere ser dramaturgo didáctico ni pedagógico. Así, pues, el que opine que no tiene razón ni oportunidad el plantear este problema, piense

escépticamente con Descartes: *que la diversité des opinions ne vient pas de ce que les uns sont plus raisonnables que les autres, mais seulement de ce que nous conduisons nos pensées par diverses voies et ne considerons pas les mêmes choses* (1).

Yo no sé si ha suscitado comentarios en su campo político, en el bando en que milita Linares Rivas, el estreno de *La garra*. Lo que sé decir es que él ha realizado, a la par que obra de belleza, obra de justicia y que puede estar de ella satisfecho. En cuanto a las contradicciones entre su credo político y su credo ideológico en el arte, aparte de que esas contradicciones se explican bien y Alfonso Daudet las ha analizado muy sutilmente en aquel bellísimo fragmento titulado *Le discours de Chambery* (2), cuando el tribuno se inspira en las viejas ruínas de *Château-Bayard* y en los infolios del medioevo, mientras persigue a una tiplecita bien moderna y bien *chic;* no olvidemos nunca que estamos en España, el país de las paradojas, de las contradicciones y de los viceversas, como dijo *Fígaro:* «La España es como todas las naciones, *ondulante y diversa;* pero, más acaso que ninguna otra, se sustrae a las definiciones rigurosas y a las síntesis lógicas; es maravillosamente contradictoria y sabrosamente desconcertante» (3).

---

(1) *Discours de la Méthode,* parte primera.

(2) En *Numa Roumestan.*

(3) E. Martinenche: *Propos d'Espagne,* Prefacio; Paris 1905.

¶ VIII. Ultimas producciones

No contento Linares Rivas con el escándalo que produjo *La garra,* dió a últimos de la temporada pasada, en el Teatro Lara, su drama en dos actos titulado *Fantasmas.* En él se arremete igualmente contra los convencionalismos sociales, que quitan a un hombre libertad de acción y de pensamiento y le coartan en un círculo de hierro. Lo mismo que «en la obra teatral más humana y más hermosa del teatro contemporáneo», como la llama *El Caballero Audaz,* en esta de *Fantasmas* se intenta una renovación de valores sociales: el desdén al qué dirán, la renuncia a la preocupación excesiva por las fórmulas consagradas, la espontaneidad de la conciencia en sus reacciones frente al mundo...

Fantasmas, como no atacaba directamente un problema concreto, un caso típico, fué mejor acogida, sin que nadie se escandalizase, aun en el timorato teatro de Lara. No ocurrió lo que ocurrió con *La garra,* que hubo de ser retirada del teatro de la Princesa por respeto ¡falso respeto humano! del empresario hacia el abono. El mismo dramaturgo nos lo dice al ser preguntado por qué retiró su obra de ese teatro. «La retiré por figurarme que perjudicaba los intereses de sus propietarios, los excelentísimos señores marqueses de Fontanar y de Balazote».

La obra pasó luego al Español, donde se dijo que se iba a estrenar. Remitámosnos al dramaturgo mis-

mo para no incurrir en error: «Que se iba a estrenar, no sé. Que en cuanto la retiré de la Princesa, me la pidieron con gran urgencia para ponerla en seguida en el Español, sí, es cierto... La obra fué acogida efusivamente por los empresarios; después, por razones que conoce indudablemente el Sr. Oliver, pasó mes y medio y no se estrenó. Yo ignoro hasta ahora los motivos; ni al Sr. Oliver le corrió prisa el notificármelos, ni a mí el preguntárselos. Confío, sin embargo, en que algún día los sabré». Del Español pasó a Eslava, donde se representó muchos días con un éxito formidable.

Fantasmas no hubo de padecer esa peregrinación escénica. Aunque en esa misma interview, el dramaturgo la anuncia como obra en tres actos destinada a Eslava (1), en rigor se compuso de dos actos y se estrenó en el teatro Lara.

Fantasmas es una obra intensa, de un realismo veraz y acre, de una fuerza de emoción en alguna de sus escenas, insuperable. El tipo de protagonista que a maravilla representaba Thuillier, es uno de los más humanos tipos de hombre que pueblan el teatro español. Su pasión es bien viril y su actitud bien noble ante la desgracia. Su desprendimiento de prejuicios, le abona más en nuestra simpatía; real y verdaderamente, es un hombre de honor, sin puntillo, es decir, sin esa quisquillosidad del honor que hemos

---

(1) Al mismo tiempo anunciaba otra en dos actos para Lara, *Los olvidados,* que aún no se ha estrenado.

dado en llamar «calderoniano» y que aun hoy tantos estragos causa en España. Ella es un adorable tipo de mujer española, que supo encarnar a maravilla la Abadía. Con la mujer española se comprenden todos los sacrificios, todos los heroísmos. ¡Es tan buena, tan abnegada, tan mártir!... No se concibe con la mujer española, como se concibe con otro tipo espiritual de mujeres, que fueran célibes Spinoza, Platón y Beethoven. Se concibe que esos grandes espíritus se aislasen de la mujer astuta, tortuosa, malvada como la serpiente. Vergüenza debiera ser del sexo débil consentir célibes a los Beethoven, a quien las mujeres no han amado y que se aisló de ellas por su maldad y su condición de *ofidias*, como canta el poeta desterrado al Ponto.

Cuidadoso estoy siempre ante el Ibis de Ovidio,
enigma humano tan penetrante y suave,

como cantó Ruben Darío.

¡Enigma sutil y símbolo de la mujer, el Ibis de Ovidio, que cantó el poeta inmortal del Ponto Euxino en estrofas inmortales!... Estos ibis monstruosos y pérfidos tienen la culpa de la infelicidad de los hombres, de los célibes por aislamiento y de los que se casaren equivocados. Con las mujeres españolas no hay este peligro.

Un gran éxito de Linares Rivas ha sido pintar maravillosas figuras de mujeres. Un crítico contemporáneo, José Francés, ha dedicado interesantes conferencias a las mujeres del teatro de Benavente (dadas en el Ateneo de Madrid); yo me comprometo-

ría a escribir otras dos, seleccionando en la obra escénica de Linares Rivas tipos tan interesantes de mujer—para no citar más que dos—como María Victoria y Santa.

En suma: he aquí el comediógrafo perfecto, dramaturgo a ratos cuando le viene en vena serlo, el hombre de teatro, dotado de una maestría técnica insuperable, el que ha conseguido dar a los públicos la sensación de la risa o de la sonrisa cuando ha querido, sin sacrificar la intensidad dramática; el dramaturgo aristocrático que, frente a las protestas de la vulgaridad de frac, pone la nota elegante de su eufónico apellido doble como ejecutoria de nobleza... «L'espagnol fourmille d'*apellidos* doubles, geminés, (provenant presque toujours a l'origine de l'adjonction d'un nom de fief au patronymique) et dont le premier apelle presque irresistablement le second; tels, Ponce de León, Hurtado de Mendoza, Calderón de la Barca, etc., de même, chez nous, Linard de Pitray, Gontaut de Bizon, Bussy d'Amboise (noblesse de coups d'epée, surtout depuis *La Dame de Montsoreau)*. Le plus souvent c'est grâce a l'interesse qui s'acomplit cette metamorphose de la larve en papillon (1).»

Linares Rivas ha conseguido alcanzar el *desideratum* del drama moderno; un drama ingenioso en sus datos y combinaciones, picante y fino en su diá-

---

(1) Paul Gronssac: *Le Commentateur du Laberinto (Revue Hispanique,* año XI, 1904: p. 217).

logo y sin carecer de estas tres características de un temperamento cómico: la jovialidad, la indulgencia y el optimismo... Jamás ha introducido en sus comedias esa falsa sensiblería que afea otras muchas producciones contemporáneas, esa falsa y postiza sensiblería que más que de hombre parece femenina, más aún, histérica, de mujer *putifárica,* de mujer incomprendida, de mujer fácil del país de la poesía fácil, de *bas-bleu*... Jamás tan empalagosa dulzarronería afea las comedias de Linares Rivas, que hasta en sus momentos de mayor intensidad dramática, es sensible a lo sobrio y a lo viril. Tampoco es una de esas organizaciones turbulentas, imprecatorias y espumeantes que predican desde la escena y al erigirse en dramaturgos, se erigen en tribunos de la plebe. Es una organización de mundano escéptico, propia de quien ha vivido la vida intensamente y que hoy, ya fatigado, con una sonrisa de hombre satisfecho y desencantado a la par, contempla el espectáculo del mundo.

El Príncipe de Ligne decía una vez en un arrebato semi-romántico: «Si La Bruyère hubiese vivido, si La Rochefoucauld hubiese cazado, si Chamfort hubiese viajado, si Lassay hubiese conocido los idiomas extranjeros, si Vauvenargues hubiese amado, si Weiss hubiese vivido en la corte, si Teofrasto hubiese habitado en París, hubiesen escrito mucho mejor» (1). Pues aquí puede decirse aplicándolo con

---

(1) Sainte Beuve: *Causeries du lúndi,* t. X, p. 93.

gran propiedad a nuestro tiempo y a los dramaturgos españoles: Si Galdós no se hubiese entregado a la novela tan por entero, si Benavente hubiese tenido grandes pasiones, si los Quinteros hubiesen viajado mucho, si Villaespesa hubiese estudiado los idiomas extranjeros, cada uno de ellos hubiera sido el dramaturgo perfecto.

Yo no incurriré en la hiperbólica adulación de suponer que Linares Rivas lo sea; pero el hecho es que ha reunido más elementos que los demás para serlo. Ha viajado mucho, conoce idiomas, ha vivido intensamente, ha tenido pasiones y borrascas de juventud, ha vivido la vida intensamente, ha sido un hombre pleno y perfecto, conoce los resortes escénicos como pocos y depurado de tales o cuales abusos de la ingeniosidad, de cierto excesivo discreteo en el diálogo, de una renuncia a la constante tensión de sonrisa del auditorio, de una mayor penetración en la dramaturgia honda, puede llegar a ser, sino el mayor dramaturgo español contemporáneo —que cuando haya muerto D. Benito, ya el trono tiene príncipe heredero en la persona de Jacinto Benavente—, al menos el más perfecto hombre de teatro y el dramaturgo para los hombres y las mujeres de mundo, cuyas vidas, entre frívolas y dolorosas, él sabe interpretar tan admirablemente.

JOAQUIN DICENTA

La amistad no es, después de todo, más que la admiración inferma.

Augusto Vicente

(Amor de artistas)

Eugene Debs

III

JOAQUÍN DICENTA

¶ I. Dicenta, aragonés

Donde culmina la raza española, en la áspera y ruda tierra aragonesa, allí donde la unión sagrada con Castilla consolidó el trono de Fernando e Isabel, allí donde la defensa inmortal de la invicta Zaragoza liberó el territorio de *cette Espagne, si desirée*, que Napoleón soñó apresar, oprimiendo en sus manos los leones de bronce, cuando subió las escaleras del Palacio de Oriente; allí donde los graves y solemnes procuradores dieron la fórmula más pura de la democracia más completa, nació Joaquín Dicenta. Calatayud fué su cuna; Calatayud, la vieja Bilbilis, donde los procónsules romanos se adormecieron en la molicie, así que puede decir como Marcial el epigramático: *Nec me facebit Bilbilis*... No, no lo callará en sus anales la Bilbilis que no calló a Marcial, la Calatayud moderna, que ha sugerido a un comediógrafo el tipo de la Dolores, clásico y recio tipo de mujer española, donadora de sus gracias, pero con recato; pródiga de su cuerpo, pero sin vicio...

No fué, sin embargo, en Calatayud donde Dicenta nació a la vida civil y religiosa. Vió allí la luz, pero fué bautizado a los pocos días en Vitoria, en 3 de Febrero de 1863. Es, pues, oficialmente vascongado, de la provincia donde la áspera braveza de Castilla madre se enlaza con la mimosidad de las praderas norteñas, vascongado de la comarca en que se concilia la tierra de los fueros y la tierra del Conde Fernán González, la recia *Castella mater,* «que face los omes e los gasta»... La infancia de Dicenta es una excursión geográfica a través de las provincias de España; desde Vitoria pasó su familia a la provincia de Madrid, a Jetafe, donde hizo las primeras letras en el Colegio de Escolapios. Esta personalidad indisciplinada, que había de emanciparse de todas las tutelas religiosas, vivió durante la prima infancia en un sombrío colegio, donde le agarrotaron la inteligencia y la voluntad. Siempre salió todo Voltaire de un Colegio de Jesuítas y todo Renán de un clerical San Sulpicio...

¶ II. A tierras de Levante

Estudió más tarde en el Instituto de Alicante, aspirando la fragancia de esa región soleada y levantina, que copia en el Mediterráneo su belleza y su fertilidad.

Su padre fué a buscar alivio a sus dolencias en este invernadero alicantino, que realmente evoca el país por el cual suspiraba Mignon en la canción me-

lancólica: *Keunst du der Laud.* De Alicante trasladóse a Madrid la familia de Dicenta, porque la triste causa de la dolencia paterna que le había llevado a convalecer al sol de Levante, pródigo Febo de las cosechas y solícito Esculapio de los organismos..., había tenido un trágico desenlace. Fué entonces Madrid para la madre de Dicenta lo que es para tantas pobres viudas desamparadas y para tantas familias venidas a menos: puerto de refugio e iglesia de asilo...

Quisieron encaminarle por la senda de la milicia; pero como para tantos otros espíritus imaginativos y soñadores, era harto angosta y áspera para él... Desde un principio su espíritu rebelde, su personalidad inquieta y desbordante, rechazó el yugo de la disciplina militar tan espontáneamente como el agua repele la lúbrica densidad del aceite... Apenas ingresó en una Academia militar, fué expulsado de ella por incompatibilidad entre su inquietud y aquella rigidez... Antaño los mayores poetas reclutábanse en las filas de gente armada; las letras y las armas eran gemelas; hoy apenas un Alfredo de Vigny sabe ser a la vez buen militar y buen poeta, y aun para eso razona demasiado como militar...

¶ III. Primeros ensayos de su juventud

Por esa época nació y se alimentó en Dicenta su afición a las Bellas Letras. Inició su gimnasia literaria publicando poesías en cierto periódico de perfumería, cursimente titulado *El Edén,* magno reclamo de alguna casa y del cual viene a ser hoy ridícula parodia cierto gran periódico que publica páginas *literarias (passez le mot!)* totalmente insípidas e inodoras, aunque sirvan de anuncio a una perfumería... En ese periodiquito escribían a más de Dicenta, López Silva, que luego había de ser propagandista de las graciosas chulaperías madrileñas; Miguel de Palacios, después factor integrante de la razón social Perrín, Palacios y Compañía, explotadora de zarzuelas de gran visualidad, en las que las pantorrillas de las tiples sustituyen a la gracia del diálogo y el decorado fastuoso suple al sentido común... Allí se popularizó el dibujante *Mecachis,* que hizo las delicias de nuestros padres, y que si no era ciertamente un Alenza ni un Gavarni, cumplió su misión en su época... Los gestores del periódico no les pagaban en dinero, sino en artículos de perfumería que probablemente ellos regalaban a las alegres modistas madrileñas que se asociaran a su vivir bohemio...

La juventud de Dicenta fué realmente borrascosa; sólo Musset, beodo todos los días en el Café de la Regence, o Byron, entregándose a orgías diabólicas

en New-Abbey, pueden servir de términos de comparación. Fué por entonces el modelo de la indisciplinada y aborrascada bohemia que hoy ya no concebimos en este ambiente donde el burguesismo ha invadido hasta la esfera artística... Hoy los literatos son estimables oficinistas que llevan muy bien sus cuentas, y tal brillante cronista es un pobre D. Homobono en la vida privada, o tal genial pintor es un mercachifle. La época de Dicenta era otra época, generosa y libérrima, que lo permitía todo a la juventud—a condición de que durara toda la vida, como decía Lamartine—; no diré que era mejor aquella época, pero era distinta... Fué aquella una juventud franca, abierta, libérrima, pródiga de sus energías físicas y de su tesoro mental, desdeñosa de la vida morigerada, consciente de su valer y orgullosa de sus triunfos, que había adoptado por lema las estrofas de Musset:

Tout nous vient de l'orgueil, même la patience...
L'orgueil, c'est la pudeur des femmes, la constance,
du soldat dans la rang, du martyr sur la croix...
L'orgueil, c'est la vertu, l'honneur et le genie;
c'est ce qui reste encor d'un peu beau dans la vie,
la probité du pauvre et la grandeur des rois...

Este orgullo fué el que salvó a aquella generación bohemia del naufragio de la dignidad y la que sostuvo en Dicenta como en tantos otros el fuego sagrado, a pesar de los rudos choques de la realidad...

Colaboró por entonces en varios periódicos efímeros, apenas nacidos cuando ya muertos, como

La Piqueta, La Avispa, La Opinión, El Mundo, La Gaceta, El Universal, La Regencia, dirigida por el hoy ministro Ruíz Jiménez.

¶ IV. Ante el público

En el año de 1887 alboreó una aurora para Dicenta; rompió el inédito para el libro y rasgó las sombras de lo desconocido en el teatro, dándose a conocer así bajo los dos aspectos que habían de ser predominantes en su vida: como cronista y como dramaturgo. Publicó en aquel año *Espoliarium,* crónicas en que se marcaba ya la tendencia social de Dicenta y que llevaban un prólogo del áspero y simpático Bonafoux, que siempre ha sido fraternal amigo de Dicenta. En el Teatro de la Princesa la compañía Calvo-Vico estrenó el primer drama de Dicenta, *El suicidio de Werther*, en cuatro actos y en verso; apología romántica del amor, cántico a la vida libre y al juego de los instintos, escrito a la vieja traza española, pomposa y almidonada. Dicenta había rodado por los teatros con el drama bajo el brazo sin conseguir estrenarlo, bregando con cómicos impertinentes y empresarios infatuados, que le contestaban con desplantes o con evasivas. Su madre tuvo una de esas fulguraciones geniales que sólo dan la inspiración de artista o el amor de una madre: fuese con el drama a visitar a Tamayo y Baus, el consagrado autor de *Un drama nuevo* y *Locura de amor,* que ahora se arrepanchigaba comodonamente,

ornado de laureles y de consideración, en la poltrona de la Dirección de la Biblioteca Nacional. El dramaturgo anciano atendió a la madre del dramaturgo novel y no echó en olvido sus deseos; interpuso su decisiva influencia ante figurantes y gerentes de teatros. D. Manuel el venerable, había leído el drama y le había complacido por parecerle la obra de un poeta joven infiltrado aún de la inspiración de la escuela romántica, de la que él había sido un franco aunque moderado defensor. Tamayo, espíritu tan metódico y ordenado, había sido romántico entusiasta en la práctica; aunque jamás se hubiese tomado la molestia de emitir teorías, había estudiado e interpretado a Shakespeare, ese Shakespeare a quien Moratín no entendía porque no estaba preparado para entenderle.

Fortuna fué para Dicenta que su primer drama no fueron *Juan José, Aurora* o *Daniel,* porque entonces, al presentárselo a D. Manuel Tamayo, éste lo hubiera repelido con indignación o al menos con excusas; católico practicante y convencido, retardatario en sus ideas sociales, mal hubiera entendido el iluminismo semi-acrático que fulgura en ese tríptico dramático. Pero fué *El suicidio de Werther,* un drama romántico, donde no se apuntaba aún la preocupación social insistente después en los dramas de Dicenta; y este detalle acaso nos dió un dramaturgo nuevo.

Roto ya el hielo, Dicenta estrenó sin peregrinaciones por los escenarios, su segunda obra, una leyenda dramática titulada *Honra y vida,* que vió «la

lueur des rampes» el año 1888, en la noble ciudad de Zaragoza, capital de su natal región. En el año 1889 la compañía de D. Antonio Vico estrenó en el Teatro Español el drama en tres actos y en verso *La mejor ley...* y el éxito fué «menos que mediano», según confiesa el propio autor; los periódicos de la época nos muestran muy detalladamente el estado de ánimo del público en aquella *serata d'onore,* que si no derrumbó la carrera artística de Dicenta, porque tenía fe y perseverancia en su labor y creía que algún día podría ser un indiscutible maestro, por lo menos hubo de desmayar y sentirse abatido ante tal fracaso...

Producto de este abatimiento y de la consiguiente desazón y pereza para escribir, fué el desnivel económico que se produjo en su vida y el deseo de borrarlo a toda costa. Brindáronle por entonces dirigir un periódico que en San Sebastián sustentaban para sus fines particulares unos caciques de los de privilegio sobre vidas y haciendas de sus sometidos. Repugnábale a la ingénita rebeldía de espíritu de Dicenta esta actitud acomodaticia y blanda, esta adaptabilidad provocada por el natural anhelo de subvenir a la congrúa sustentación... Dábanle allí quinientas pesetas mensuales de sueldo y casa, y tenía la obligación de preparar una edición diaria del periódico en invierno y dos en verano y de batirse en toda estación del año, con quienquiera que fuese, como era el soberano placer y mandato de los caciques. No pudo resistir largo tiempo esta coyunda espírita hombre tan rebelde como Dicenta, y pronto se

declaró en franca protesta y se emancipó de la esclavitud opresora. No tenía Dicenta alma de siervo de cacique y pronto se cansó de ser perro de presa de los oligarcas vascos...

Regresó a Madrid y en 1892 ingresó en *El Resumen;* el incansable y batallador periodista Augusto Suárez de Figueroa fué quien lo dirigía por entonces... A últimos del mismo año de 1892 estrenó una nueva obra, un drama de marcada tendencia educativa, titulado *Los irresponsables;* este drama fué muy bien acogido por la crítica y le resarció con creces del abatimiento que en su ánimo hubiera producido el estreno de *Honra y vida*. Fué sin duda el primer drama que contribuyó a afianzar y robustecer su personalidad literaria, pues dió lugar a apasionadas polémicas entre periodistas...

Por entonces tenían reputación de dramaturgos gentes como Cavestany o D. Mariano Catalina, que eran la quinta esencia de la ñoñería ramplona y la ripiosidad ignara; y hacía falta que surgiera un dramaturgo renovador y audaz. Echegaray, genial y desaforado, siempre estimable aun en medio de sus grandes equivocaciones, daba la pauta y sostenía el cetro del teatro; pero la gente ya se iba cansando de oir siempre las mismas tiradas y los mismos discreteos. La prensa contribuía a mantener el estacionamiento del gusto y la parálisis del juicio crítico, padeciendo ella misma una anquilostomiasis de la imparcialidad y justicia. Ornaba de adjetivos las producciones más banales y decoraba de hipérboles lisonjeras los éxitos más medianejos. Ocurría por

entonces en España lo que ocurría en Francia a fines del siglo XVIII y que hacía lamentarse así al sagaz espíritu de Rivarol: «Sería tiempo de que más de un periódico cambiase de máxima y de que pusiese en el elogio la sobriedad que la naturaleza pone en la producción de los grandes talentos, para cesar de tender redes a la inocencia de provincias».

Así ocurría en Madrid, donde la hinchazón elogiosa de los periódicos y la adiposidad mental de los autores traían embelesados y fascinados a los mozalbetes de provincias que se lanzaban a la lucha literaria, abatidos desde el primer día ante aquella muralla de falsos prestigios que se les oponía y aquella oligarquía de arrugas que dominaba entonces en las letras...

¶ V. Producción intensa

Puesto ya en contacto con el público, comenzó a producir abundantemente y a estrenar con frecuencia. Había ganado ya directamente la atención y cada producción suya había de ser acogida y discutida. En 1894 estrena el drama lírico en tres actos y un epílogo, *El Duque de Gandía*, con música de los maestros Llanos y Chapí. Representóse esta obra con gran éxito en el Teatro de la Zarzuela y fué en realidad un ensayo feliz de ópera española; empresa que andaban entonces acometiendo todos los músicos españoles y que fracasó en último resultado, aunque tuviese como propugnáculo y santuario el

Teatro Lírico y como arqueros músicos de la categoría de Vives y Chapí.

A fines del mismo año la compañía de Emilio Mario estrenó en la Comedia el drama en tres actos y en prosa *Luciano*, que fué para Dicenta el espaldarazo y para la crítica el momento de fijar la atención en el autor. *Luciano* representa ya una afirmación clara y rotunda de la personalidad de Dicenta. Dicenta inició su carrera literaria con ensayos y probaturas, tanteos y vacilaciones. Tentó el drama en verso con *El suicidio de Werther* y *La mejor ley;* y no le iba del todo; era su temperamento rebelde... aun al lirismo; Pegaso encadenado a la versificación ya no era para él Pegaso. Mas esto no quiere decir que no sean de estimar y tomar en cuenta sus obras dramáticas en verso. Al fín procedía de una época que había cultivado el romanticismo dramático versificado; tenía en la médula de los huesos a Echegaray, que había influído de modo extraordinario en él, como confiesa noblemente; había recibido los efluvios ya lejanos del romanticismo que produjo *D. Alvaro o la fuerza del sino, La conjuración de Venecia, El puñal del godo,* y tantas obras más de aliento romántico.

En suma; había comenzado por ser discípulo, para llegar a ser maestro. Gautier decía una vez muy atinadamente hablando de Leconte de Lisle: «El que no ha sido discípulo jamás será maestro y, dígase lo que se quiera, la poesía es un arte que se aprende, que tiene sus métodos, sus fórmulas, sus arcanos, su contrapunto y su trabajo harmónico».

Dicenta había realizado con paciencia toda esta labor propedéutica y se había ensayado en el drama romántico en verso hasta llegar al descubrimiento de su personalidad. Su personalidad se descubrió el día en que se estrenó *Juan José,* drama inmediatamente posterior a *Luciano*. El año de 1895 con el triunfo obtenido en el Teatro de la Comedia por Dicenta con la compañía de Mario y Emilio Thuillier actuando de protagonista, marca el punto culminante de la carrera de Dicenta y la plena posesión de sus facultades artísticas...

Paralelamente con el estreno de estos dramas iba alternando Dicenta su labor de cronista y cuentista. Así en el mismo año de 1895 publicó un tomo de cuentos, *De la batalla*, como en el anterior había publicado *Tinta negra,* crónicas de diversas épocas y aun de estilo. En esta labor se advierten ya las características de Dicenta, que tuvo por entonces su época de más intensa producción.

En 1896 representóse *El señor feudal* en el Teatro de la Comedia. En 1898 en el Teatro de Price, estrena el drama lírico en tres actos y en verso *Curro Vargas,* en el cual había colaborado el malogrado Manuel Paso y que había de suscitar tan enconadas polémicas por su semejanza con *El niño de la bola,* de Alarcón. Como drama lírico y descartando esas semejanzas más escenográficas y brillantes que reales, *Curro Vargas* es otro intento más, otro paso en el camino de la ópera española. En 1899 hizo Dicenta otro nuevo tanteo: con los mismos colaboradores y en el mismo teatro, estrenó

el drama lírico en tres actos y en verso *La cortijera*. Ensayo menos feliz que el primero y que pronto fué olvidado por el público... Apenas merece la pena mencionar un monólogo que en el mismo año estrenó en el mismo teatro, titulado *El tío Gervasio*.

Pero sí merece más sostenida atención el nuevo intento de ópera española, y éste ya respondiendo a un sentir general (pues en aquella época la empresa Berriatúa, que había adquirido el Teatro Lírico, marcó bien claramente su orientación hacia la ópera indígena): el drama lírico *Raimundo Lulio*, con música del maestro Villa... Véase cómo Dicenta vacilaba entre dos sendas paralelas que igualmente le atraían: el drama lírico y el drama social; el drama aristocrático de las pasiones románticas, afinadas por la música y elegantizadas por la escenografía, y el drama crudo y triste de las miserias sociales, de la realidad ambiente... A raíz de haber estrenado *Raimundo Lulio*, estrena en Barcelona con la compañía Thuillier el drama en tres actos *Aurora*, de tan desgarrador realismo como *Juan José* y que removía igualmente los bajos fondos sociales. Decididamente Dicenta estaba por Gautier: *Ce n'est guère que sans le fumier qu'on trouve les perles*... Este drama fué reestrenado en el Teatro de la Alhambra de Madrid por la compañía García Ortega. En la misma temporada y con la misma compañía, estrenó el juguete cómico *De tren a tren*, de clamoroso éxito.

Hasta aquí he venido tomando notas de los periódicos de la época para marcar fechas de estreno; en

lo sucesivo ya entran a colaborar mis recuerdos personales, pues he tenido la fortuna de asistir a todos los estrenos de Dicenta y presenciar las diversas impresiones del público. Por lo mismo que yo he asistido personalmente, no fijaré el orden cronológico de los estrenos. Recuerdo el *Juan Francisco*, zarzuela en tres actos, con música de Chapí, estrenada por la compañía Cereceda; *Pa mí que nieva*, estrenado por Loreto Prado y Chicote, en el evocador y ya derruído Teatro de la Alhambra, y que era un buen apunte madrileño en dos cuadros, trazados sin los acres rasgos de los madrileñistas de oficio; *La conversión de Mañara*, que estrenó en Málaga la compañía de Miguel Muñoz, comedia en tres actos y en verso, en que parece como que Dicenta vuelve a su viejo cauce de drama romántico; la zarzuela en un acto, con música de Chapí, *Entre rocas*, estrenada en el Teatro de la Zarzuela; la comedia en cuatro actos y en prosa, *Amor de artistas*, interpretada primorosamente por la compañía Guerrero-Mendoza en el Teatro Español; *El vals de las sombras*, juguete cómico en un acto, con música de Quinito Valverde, estrenado por Loreto Prado y Chicote en el Teatro Cómico.

Un estreno culminante de esta época y que representa el *Juan José* de la segunda manera de Dicenta, fué el *Daniel*, representado por la compañía Guerrero-Mendoza en el Teatro Español, en 1906. En *Juan José* culmina el romanticismo primitivo de Dicenta transplantado al problema social; representa el romanticismo humanitarista, redentor, iluminado;

Daniel representa el sindicalismo, el revolucionarismo fuerte y crudo, sin atenuantes.

La misma compañía Guerrero-Mendoza estrenóle el sainete *Los majos de planta,* ensayo madrileñista escrito en colaboración con Répide. Con el mismo autor compuso una refundición o paráfrasis de la novela de Tirso de Molina *Los tres maridos burlados,* a la que puso música el maestro Lleó. La compañía de Rosario Pino estrenó en el Español el drama *Lorenzo,* y la compañía Porredón en el Salón Regio el drama en un acto *Confesión;* la de Guerrero-Mendoza en el Español el drama en tres actos *El crimen de ayer.* En 1907 tradujo *El místico,* de Rusiñol, que puso en escena la compañía Borrás-Rosario Pino. Gracias a la fina traducción de Dicenta, el drama de Rusiñol se ha hecho popular en España y constituye una de las obras siempre oídas con entusiasmo y uno de los más sólidos puntales del repertorio de Borrás. En el Teatro Español estrenóse en 1911, después de cuatro años de silencio, *Sobrevivirse,* drama en tres actos y un prólogo, que interpretó admirablemente la compañía de Francisco Fuentes y Matilde Moreno; y en el teatro de Price la compañía de Borrás estrenóle el año 1914 el drama en tres actos *El Lobo.*

Ahora tiene Dicenta en preparación una comedia para María Guerrero que se titula *Gente nueva,* y un drama en cuatro actos y un epílogo que se titulará *Malvarrosa.* Esto es lo que está en el taller y no sabemos aún cómo lo acogerá el público.

¶ VI. Fuera de las tablas

A más de componer todas estas obras teatrales, Dicenta ha publicado los siguientes libros: *Espumas y plomo* (impresiones de un viaje a las minas de Linares); *De piedra a piedra,* libro de crónicas; *Por Bretaña,* impresiones de viaje; *Bajo los mirtos y Desde los rosales,* crónicas; *Traperías,* crónicas con sentido social, y *Mares de España,* impresiones de travesías marítimas en barcos costeros. Ha publicado también las siguientes novelas: *Los bárbaros* (Renacimiento), *Encarnación, Rebeldía, Mi Venus* (Hispania) y las novelas cortas *Una letra de cambio Galerna, Página rota, El pasaporte amarillo, Del camino, Paraíso perdido, Gañanía, Puesta de sol, El sino, El idilio de Pedrín, Infanticida, Rebelión, El Lobo, Los muertos, Las esmeraldas, El hijo del odio, Con la bandera en alto* y *Garcés de Marsilla.* Tiene en preparación una edición popular de sus *Obras completas.*

Recientemente aún por la fecha en que yo escribo estas páginas (26 Noviembre 1916), corrieron voces de que adolecía gravemente. Dicenta tuvo entonces un gesto de león enfermo, de esos gestos peculiares suyos, y se desperezó con un artículo vibrante y digno de sus primeros años juveniles, con un artículo cálido y encendido que se titula «Dos juventudes»,

que se publicó en *El Liberal* uno de estos días (1). Esta fué su fe de vida... Se susurraban rumores alarmantes acerca de su dolencia; cuando yo llegué de Asturias este otoño, a primeros de Octubre, todos los amigos coincidieron en que Dicenta estaba muy mal; todos me comunicaban sigilosamente que el viejo luchador se acababa; su mismo hijo me indicó que trasladaba al padre de Los Molinos (Guadarrama) a Alicante, como último y supremo esfuerzo para atajar el terrible avance fulminante de la dolencia... Mas yo confío tanto en la fibra, en la vitalidad de Dicenta, que estaba casi seguro de que apenas aspirase el perfume cálido de Levante y se salitrase frente al mar latino y recibiese las embalsamadas caricias del ambiente alicantino—que es una de las predilectas estaciones invernales de Europa, rival de Pau, de Saint-Moritz y de Niza—resurgiría su cuerpo, se vivificaría su organismo y el intenso espíritu juvenil que palpita en él disiparía los diablos azules, los *blue devils,* como dicen los ingleses, del tedio y de la inercia, suscitados por la enfermedad lenta y trabajosa...

¶ VII. Dicenta en la actualidad

En efecto; apenas llegado a Alicante, revivió, sintióse por unos días el clásico Dicenta de los

(1) Me sería muy fácil precisar la fecha, pues no hace de fijo ocho días que yo lo leí; pero lo encomiendo a la curiosidad del lector.

arrestos y de las fogosidades, volvió a tomar bríos su pluma de acero y embistió contra la juventud inerte y apática y cantó un plan de gloria a la juventud laboriosa y enérgica. Enfermo y todo, en lo más crítico de su dolencia, no había cesado de trabajar este verano, pues compuso a lo menos una reducción o adaptación de su novela *Los bárbaros*, publicada en *Renacimiento*, a las dimensiones e índole de *La Novela Corta* y que ha salido a luz no hace muchas semanas. A más de eso, ha trabajado en el drama que prepara para María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza y que todos sus admiradores esperamos ver en el Teatro de la Princesa para el mes de Abril, cuando el matrimonio artístico regrese de la Argentina... Porque suponemos que para ese tiempo, mitigada la dolencia del dramaturgo en el clima tépido de Alicante, haya podido dar los últimos toques a la comedia que se titulará *Gente nueva* y al drama en cuatro actos que también tiene en el telar y que titula *Malvarrosa*. Y entonces veremos como no se ha agotado el fresco y fluente manantial de su vena dramática y como en el Dicenta de *Gente nueva* revive el Dicenta de mejores días, pero vivificado por una asimilación del ambiente moderno y de los procedimientos de arte nuevo, que ha podido observar todo el que tenga espíritu crítico desde el estreno de *Sobrevivirse*. Porque hay superpuesto al Dicenta primigenio, brioso y cálido, lleno de fuego, de pasión, de tumescencia úrica a veces, de exceso de retórica no pocas, que se bosquejó en sus primeros dramas, singularmente *Lorenzo*, y en

Juan José; un Dicenta nuevo, más sobrío, igualmente encendido en pasión, pero más contenido, más entonado con el ambiente actual y con las fórmulas modernísimas de arte, que ha recogido de la literatura nueva lo que ha traido de depuración, de desmoche, de poda de la selva negra y frondosa de nuestra clásica dramaturgia, como de nuestra lírica tradicional...

¶ VIII. Españolismo

He aquí al hombre estudiado en su carácter, en sus gustos, en su modo de trabajar. Impulsivo y generoso, hidalgo y juglar a un tiempo, apasionado e inquieto, duro como el acero y flexible como el junco, pródigo de su oro, de su sangre y de su juventud, bebiendo la vida a sorbos ávidos y no a lentos tragos regodeantes, galante con las damas y pendenciero con los rivales, altivo y orgulloso frente a los inferiores en talento o en corazón, pero llano y afable con los humildes por su condición social, de juventud tormentosa y túrbida que el vino, los besos rojos de las mujeres ¡y aún a veces las puñaladas! ensangrentaron, desafiando el peligro y teniendo en menos que nada este dón del cielo que se llama la vida; blasfemo si llega el caso, como D. Juan, y predispuesto, no obstante, a la actitud penitencial en horas de retorno a la fe infantil; incrédulo e indiferente a través de una vida de borrascas y capaz, con todo,

de un momento fructífero de contricción; arrogante y aún desdeñoso con las damas y teniendo un poco de la mujer el concepto de esclava de harem, pero venerando a la madre siempre como a una mujer divina; un poco misógino, *sans le vouloir,* con el sexo adverso, pero respetándolo y nimbándolo de santidad cuando se muestra bajo el aspecto de urna de hijos futuros; soberbio a veces tocante a los camaradas, pero jamás envidioso; cultivando su arte con cariño, pero dando a la vida lo que es suyo; entregándose a los placeres con tan férvido ahinco como al trabajo intelectual; amando más un beso que un soneto ¡por mucho que se ame el soneto!; madrigalizando en los salones cuando llegó el caso y jaqueando en las tabernas; entregándose a la pasión con esa furia bien española que Stendhal admiraba, dando por una hora de placer dos semanas de trabajo y de rendimiento; burlando maridos y logrando doncellas, recurriendo al escalo, al rapto, a la pendencia, al choque de espadas, sin rehuir jamás el duelo y la riña, frenético en sus odios como en sus cariños: tal es el tipo del español clásico que ya se va perdiendo entre el cosmopolitismo algarero, confuso y ficticio de nuestras grandes ciudades modernas; tal es el tipo que ha inmortalizado la dramaturgia del siglo de oro y que nos ha presentado ante el mundo como un país aparte, un país de excepción, donde los caracteres se dibujan nítidos y de firmes contornos, sin esa igualitaria y borrosa marca de cosmopolitismo; tal es el español de los dramas de capa y espada que admiraban Schlegel y Heine

a través de Tirso y de Moreto y que en la época del romanticismo exaltaron el gran Víctor Hugo en *Hernani* o en *Ruy Blas,* Charles Nodier en *Inés de las Sierras,* Gautier en poesías como *Carmen:*

Carmen est une fille brune...

y Musset en canciones aladas como la que comienza:

Avez-vous vu dans Barcelonne
une andalouse au sein bruni?

Tal es el tipo que Stendhal ensalzaba como el más característico del Sur de Europa. Y tal es el tipo psicológico de Dicenta a través de su juventud y de su edad madura; un español de la vieja estirpe, uno de esos españoles de antaño que hoy desdeñan los cursis *europeistas* de pacotilla, y que van a hacer de nuestro país una caricatura de nación, un remedo borroso y artificial de cualquier país industrializado y mecanicista del centro de Europa; tal es el tipo que Dicenta ha sostenido y caracterizado el último, haciendo que su biografía, por lo variada, movida y revuelta, por lo preñada de lances de amor y de galanía, nos evoque biografías de anteriores tipos bien españoles, de dramaturgos como Lope de Vega o de poetas como Espronceda, y en el extranjero de latinos, hermanos nuestros, como Foscolo y Alfieri o de quienes, nacidos en la Albión brumosa e hipócrita, sintieron la nostalgia de ser latinos y merecieron serlo por su vida heroica, turbulenta y febril, como Lord Byron...

He estudiado en Dicenta al hombre; voy ahora a enfocar al dramaturgo.

¶ VIII. El dramaturgo

Cuando se habla del autor de *Juan José,* si es el gran público el que habla—y por lo tanto el público que paga y que define... en la taquilla de los teatros con positiva autoridad más tangible que los críticos—, se oyen palabras de clamoroso elogio, tan afin a la hipérbole, que pierde toda su virtualidad. Si es entre intelectuales, el nombre de Dicenta suena de un modo despectivo y seco, como algo aparte de la literatura, tal vez como un Jorge Ohnet español a quien no hay *Lemaître chiquitito* que no se atreva a zaherir y desdeñar.

En el extranjero no creo que Dicenta sea muy conocido, y se me antoja que aún los mismos críticos de fuera le tratan con despego; más bien como un meridional intuitivo que ha producido por ciencia infusa y gracia de Dios una obra maestra, que como un artista consciente y digno de figurar en la galería de los artistas modernos.

El hispanófilo M. Martinenche, en su amena obra *Propos d'Espagne,* dice de Dicenta lo siguiente: *Ce n'est pas pour la leçon qu'il voulait leur donner que les spectateurs de «Juan José» ont acclamé M. Dicenta, c'est pour ce realisme populaire qui avait le goût du terroir picaresque.* («No es por la lección que quería darles por lo que los espectadores de *Juan José* han aclamado al Sr. Di-

centa; es por este realismo popular, que tenía el sabor de la tierra picaresca») (1).

Si hay un dramaturgo que represente crudamente el alma del pueblo español, ese es Dicenta. Y si hay alguno que haya sabido expresar este alma popular con arte soberano, ese es Dicenta también. En vano se nos quiere representar al autor de *Luciano* como un adulador de los bajos instintos de la plebe, incapaz de sentir el arte superior y exquisito; hay arte y mucho arte en Dicenta y hay, sobre todo, un deseo de infundir en el pueblo ese aliento divino del arte. Hay, sobre todo, un claro fulgor de humanidad, un reflejo de ese gran arte que han realizado los Zola, los Balzac, los Tolstoï.

Claro es que como estos artistas trabajan principalmente para dejar en el pueblo una estela de pensamiento y un reguero de luz, suelen dejar pocas obras durables y de su producción frondosa, hay que desmochar siempre mucho. Así, de Balzac, ¿qué queda hoy a sesenta y seis años de distancia de su muerte? (2)... Ahora ya no es un augurio fantástico calcular lo que de Balzac ha quedado. Queda un

---

(1) *Propos d'Espagne,* p. 186. (Hachette et C.ª, París, 1905).

(2) Balzac murió en Octubre de 1850. Lo más asombroso de la producción de Balzac es el corto espacio de tiempo en que fué elaborada, pues la primera obra que le dió fama y renombre de novelista fué *Peau de chagrin,* publicada en Abril de 1831. ¡Diecinueve años de trabajo y doscientos volúmenes!...

libro casi perfecto, *Eugenie Grandet*, algunas páginas admirables de *César Birotteau* y algún que otro episodio conmovedor de *Le Père Goriot*, de *Les Parents pauvres*, de *Peau de chagrin* y de *Le Lys dans la vallée*...

¿Y de Zola, muerto hace apenas veinte años? Pues quedan algunas páginas estupendas de *La Debâcle*, casi toda *La faute de l'Abbè Mouret*, *Nana* y *Le Rêve*, como emblema cada una de una distinta etapa psicológica del novelista, mucho de *Travail* y las enseñanzas sociales de *Fecondité*. ¿Y de Tolstoï, que apenas hace un lustro aún pudimos admirar vivo? Pues *Ana Karenine* íntegra, mucho de *La Guerra y la Paz*, que ahora se lee con doble encanto, *La Sonata de Kreutzer* y *Resurrección*.

Con todo, las figuras de Balzac, Zola y Tolstoï van engrandeciéndose a los ojos de la posteridad y cada año que pasa da nuevo testimonio de renovada admiración, y cada generación que llega rinde pleitesía al genio de esos tres maestros supremos; y cuando consideramos su vida de laboriosidad, más que cuando examinamos su obra, quedamos en éxtasis y admiración y comprendemos el encanto y la gloria de «pintar para la eternidad», como decía el pintor griego, y deseamos para nosotros un culto igual y un altar tan venerado ante los siglos, aunque nuestra obra perezca. Porque todo artista ha de sentirse alentado por un anhelo de gloria, si es verdadero artista, y nada hay más dulce que el anticipado aroma de inmortalidad que perfume nuestra senectud, pese a las paradójicas clarinadas de Marinet-

ti (1), que sostiene enfáticamente, sin saber razonarlo, que nuestra generación no ama la gloria y desdeña el orgullo lírico de pregonar con el vate latino: *Non omnis moriar...*

No será, pues, un disparatado cálculo ni un error de augur crítico pensar que puede ocurrir algo semejante con la obra teatral de Dicenta, guardadas todas las distancias... Morirán los dramas y las zarzuelas que para vida efímera fueron creados; pero quedará en pie la personalidad de Dicenta y, sobre todo, una obra maestra de técnica y de contenido, que no puede morir: *Juan José.*

La característica de Dicenta ha sido siempre lo excesivo, lo frondoso, lo tumescente. Luego ha sido en muchas ocasiones un improvisador genial, y las obras que se improvisan no perduran. La mejor manera de lograr infundirnos interés, es que el autor se haya interesado en su obra; axioma literario tan viejo como Horacio con su *si vis me flere...* y como el mundo. Cuando el artista ha llevado nueve meses en su seno la obra, como madre amorosa, y ha presidido a su gestación lenta y difícil, y la ha parido con

---

(1) «Nuestros padres simbolistas tuvieron una pasión que juzgamos ridícula la pasión de las cosas eternas, el deseo de la obra maestra, inmortal e imperecedera. Nosotros, por el contrario, consideramos que nada hay tan bajo y mezquino como pensar en la inmortalidad al crear una obra de arte; más mezquino y más bajo que la concepción calculadora y usuraria del Paraíso cristiano, donde deberán recompensarnos al millón por ciento de nuestras virtudes terrenales». *(Le Futurisme,* párrafo 8, página 83 y 84).

dolor, como las madres, esa obra tiene garantías de inmortalidad y el artista es creador, creador en el sentido teológico de la palabra, creador por sacar un mundo de la nada, *educere ex nihilo,* creador en categoría después de Dios... El Arte es entonces una segunda creación, que a veces rectifica y aún mejora a la primera.

Mas cuando la obra ha sido concebida frívola y pasajeramente, al azar de la fulguración subitánea, en el hueco de otros quehaceres o en los intervalos de tregua de una vida turbulenta—como han sido creadas la mayor parte de las obras de Dicenta—¿cómo el autor mismo ha de reclamar su derecho a la inmortalidad?... La madurez no puede ser fecunda sino cuando se ha practicado un largo almacenaje y una lenta elaboración; en los vinos y en las obras de arte ocurre lo mismo. El árbol cuya floración ha sido sacudida por todos los vientos puede rendir muy pocos frutos sabrosos y útiles. Recuerdo ahora una novela de Jules Claretie, leída hace varios años, *Robert Burat;* no me quedó grabado de toda ella más que unas frases fáciles del Prefacio: la confesión de que el autor había escrito la novela *dans les heures volèes à l'impression quotidienne,* «en las horas robadas a la impresión cotidiana.» ¿Se puede así producir algo duradero? La ingenua confesión de Claretie es muy característica y se ha repetido muchas veces en términos idénticos o análogos a través de nuestros ocho siglos de literatura castellana. ¡Como que Claretie tenía muchos puntos de contacto con nuestro carácter meridional e impresionable, y si no fuese por el

idioma, podría catalogársele en nuestra bibliografía literaria, por sus condiciones *españolas,* a más de que se hubiera hecho acreedor a este homenaje, porque era un hispanista fervoroso!...

Pero ¿se puede alabar su confesión como un rapto de ingenuidad? No, porque la sustancialidad de las obras de arte se perdería si ese criterio prevaleciese. Robar unas horas a otro trabajo menos digno de estima; entregarse, como una mujer galante, a la obra cotidiana con ligereza y sin apasionamiento, y luego de vez en vez sentir una ráfaga de voluptuosidad y entregarse *de veras,* pero solo por unos momentos, al hombre amado, no es procedimiento recomendable para artistas... ni para mujeres de cierto temple.

Hay que vivir la obra, saturarse de ella, llevarla en su corazón y en su entendimiento y no fiarse jamás a la fugaz improvisación. Largas y fecundas meditaciones han de preparar la gestación artística. Y este reposo, esta serenidad para el trabajo, es lo que ha faltado muchas veces a Dicenta, como a tantos otros escritores españoles. Es más: quizá le ha servido a veces de acicate esa fugitiva ráfaga de inspiración, ese aleteo de la Musa. Quizá si hubiera intentado hacerlo más reposadamente, no lo hubiera hecho, y quizá pueda decir con un poeta francés:

Je les ferais bien plus mauvais
si j'essayais de mieux les faire...

Pero perezcan o no sus obras, lo que siempre quedará en pie es la iniciación de la dramaturgia es-

pañola en las vías sociales por él efectuada con su drama *Juan José*. Con razón ha podido sentirse orgulloso de ser el autor de ese drama y ha pregonado muy alto su blasón. No es sólo vanidad, aunque así lo crea con ligereza la gente superficial. «Vanidoso como un artista», dice la gente en el lenguaje vulgar. Y no es sólo vanidad lo que mueve a los artistas a tener tan alta idea de sus obras y a proclamar el valor de ellas. Es legítimo cariño de padres y es, sobre todo, facilidad de objetivarse y de ver sus obras desde la parte de fuera... Dicenta se consideró siempre glorioso por ser el autor de *Juan José,* y se proclamó ufano de este timbre de gloria. La popularidad, el aura popular, ese algo compuesto de admiración y de cariño, que mueve a las gentes a decir al pasar: ¡Ahí va Dicenta!... le rodeó desde la primera juventud. Obtuvo del teatro un lucro superior al que nadie obtuvo en su tiempo. Fué mimado por los amores de lindas actrices; amó mucho y despilfarró el oro y la impetuosidad de la juventud. ¿Tiene algo de extraño que se envaneciese y se pavonease a veces algo más de la cuenta?... En último caso, los literatos pueden estarle agradecidos y más aún los hombres de teatro.

Puso sobre su cabeza la profesión de las letras; la estimó como un blasón glorioso; si como descendía de modesta estirpe mesocrática, hubiera descendido de rancia prosapia, se hubiera enorgullecido como Alfredo de Vigny:

> J'ai mis sur le cimier doré du gentilhomme
> une plume d'acier qui n'est pas sans beauté...

Si, como dice La Rochefoucauld: «*l'honnête homme est celui qui ne se pique de rien*», esta definición no conviene en un todo a Dicenta. ¡Dicenta se jactó siempre de ser hombre de letras y, sobre todo, de haber escrito *Juan José!* ¿Y qué hay en ello de ofensivo para nadie? La vanidad es una virtud de las que yo llamo de primera persona, de las que a nadie dañan, mas que, si acaso, al propio interesado. Y además, cuando se ejerce una profesión, hay que proclamarla francamente. No es menguado honor tener una pluma en la mano, manejándola bien; ¿por qué avergonzarse ni esconderse de ello, como han hecho, por lo demás, espíritus muy selectos como Stendhal y Merimèe?... Hay que proclamar sin pedantería ni énfasis, pero sin vacilaciones ni timideces, la profesión de la cual se vive. Esto es lo más sencillo y lo de mejor gusto cuando la profesión es honrosa. Merimèe vivió toda la vida en partida doble, se puede decir: utilizando la profesión de las letras como un uniforme que ponía y quitaba a su antojo, revistiéndolo para ir a los círculos y academias, despojándose de él al llegar a los salones por buen tono. Sometíase a las visitas académicas, a los formulismos tradicionales, soportaba a sus colegas del Instituto y aún a los correspondientes de provincia, y luego de volverles la espalda, se sonreía de ellos con un aire de superioridad... Algo de esto hacían el historiador Bazin y el Conde Walewski, el autor de *L'École du monde:* el doble juego del dilettante aristocrático y el profesional de las letras, por lo cual les ha zurrado la badana,

il les a tancé, como dicen por allá, Sainte-Beuve.

No así Dicenta, que siempre se mostró muy satisfecho de su profesión y especialmente de ser el autor de *Juan José.* En verdad tenía motivos de ello, porque la obra, a más de ser perfecta de técnica teatral, marca una época en el teatro español, señala un rumbo, una orientación en el sentido del teatro social que hasta entonces no había sido tanteado en España, y que ya por el mundo había tenido cultivadores como Hauptmann en Alemania, Shaw en Inglaterra y Mirbeau en Francia.

¶ X. Teatro social

El teatro ha sido muy rara vez vehículo de ideas sociales, al menos en España, donde la lamentable pigricia meridional, que es nuestra tara psicológica —ha gustado más de espolvorearse en polvo de era de fantasía y de estallar en detonantes fuegos de artificio de retórica (sobre todo cuando esta pirotecnia era producto del repentismo, de la improvisación); retórica tan manida durante nuestro siglo de oro y tan remanida durante la última mitad del siglo XIX, cuando el romanticismo lanzó las últimas llamaradas de su explosión entre incendiaria y vigorizadora, entre infernal y celeste...

Labor le daría yo de estéril y problemático resultado al Armand Kahn que intentase en nuestra patria escribir un libro documentado y voluminoso sobre el

teatro social, ni aún siquiera sobre la novela social, con la cantidad de datos y primor de crítica que lo hizo un Dresch para la novela social alemana y un Charles Brun para la novela social francesa. Quien acometiera tamaña empresa aquí, se sentiría desalentado y defraudado desde un principio, pues que la escasez de datos y la poca importancia de las contadas obras que pudiera enumerar como contribución al teatro y a la novela social entre nosotros, le restarían fuerzas para seguir adelante...

En Francia no se hizo esperar el teatro social, el teatro de ideas, y para emplear la fórmula grata a Alejandro Dumas (hijo), «el teatro útil». Pasó el romanticismo, pasó la epopeya napoleónica y surgió de su *nihil* vacío el teatro social, que encuentra sus primeros celosos *pioneers* en Dumas hijo (*La Question d'argent*, *Demi-monde*), en Augier (*Le Mariage d'Olympe*, *Les Lionnes pauvres)* y en el más desconocido, pero no menos digno de mención, Barrière (*Les filles de marbre).*

Siempre tuvo Francia el prurito de estar en las avanzadas de toda reforma, y por eso no es extraño que fuese el primer país donde sonase la voz del dramaturgo como voz de un apóstol social, que reclama mejoras, que exige beneficios civiles, que pide que suene su voz en el capítulo y que acaso clama en el desierto, a los fariseos estrechos de la burguesía mediocre...

No contento con el campo puramente descriptivo que les brindaban los Augier y los Dumas, el teatro social en Francia se renueva y avanza a cada paso

que da. Sus primeros *trebuchements* los inicia con Henry Becque, el valiente autor de *Les Corbeaux* y de *Michel Pauper,* donde ya pone claramente en escena al obrero, luchando con las dificultades de su vida. Cansándose del eterno problema a *a dos o tres,* del adulterio banal y manoseado, (el marido, la mujer y el amante, o el marido, la mujer y el amante, o una pendona o un pendón y el marido y la mujer) o del *menage-à-trois,* tan francés, pero tan desacreditador para el buen nombre de la gran nación, se dedica a plantear problemas sociales, vitales, palpitantes, del momento.

Presenta en escena el problema del amor libre —que al fin ya esto es salirse de los moldes del adulterio, aunque sea piruetear sobre la eterna romanza de amor—y surgen obras como *L'Affranchie* de Maurice Donnay, *La Clairière* de Lucien Descaves o *La Plus faible* de Marcel Prevost. Suscita la enmarañada cuestión de las luchas políticas y brotan obras tan vigorosas como *Le Deputé Leveau* del tan gentil crítico como fuerte dramaturgo Jules Lemaître, *L'engranage* de Brieux, *La Poigne* de Jean Jullien —el gran colaborador del meritísimo actor Antoine en su «Theâtre Libre»; *Une journée parlamentaire*, pieza de actualidad del tan batallador diputado como avisado psicólogo de España, Maurice Barrés; o los ensueños utópicos de Urbain Gohier en *Le Resort*.

Se interesa por la cuestión de razas, agita el problema del antisemitismo—rabioso morbo, verdadera plaga endémica que empaña la gloria actual de Francia y da obras tan vigorosas como *Retour de*

Jerusalem de Donnay, *L'Oasis,* de Jullien y *Après moi...* de Bernstein; unas abogando por la marcha progresiva de la civilización frente al prejuicio de las razas (de que ha hablado Jean Finot), otras manteniendo la estrecha y limitada teoría del odio al *sale juif...*

Estudia, ya dentro de una raza, las diversas castas que la integran y tenemos obras vibrantes, que nos presentan descarnada y desnuda la clase aristocrática, como *Les Rois,* del admirable Lemaître, o *Les fossiles,* creación suprema del tan admirado por la *elite* francesa y de todos los países, François de Curel, o nos pinta las dos noblezas en pugna —la del dinero y la del linaje—, en *Les deux noblesses* de Lavedan...

Escudriña los bajos fondos sociales, el hombre de los campos en *Le Maître* de Jean Jullien—magnífica descripción de la vida campesina—o en *Mariage d'argent,* de Bourgeois; o nos da en esquema trazadas con rasgos indelebles, la miserable vida del obrero de ciudad, agotado por las dos plagas del pauperismo (*Le Bienfaiteur* de Brieux) y del alcoholismo en *L'Assommoir* de Bussnach, sobre la magnífica novela de Zola.

Llega hasta dar con plásticas notas la sensación del *terrible mal,* del azote social, como se ha llamado a la enfermedad más nociva a la propagación de la especie, y tenemos *Les Avariés* del citado Brieux.

Se apasiona por las causas que producen en Francia la desmembración de la familia y la deca-

dencia del matrimonio, y tenemos *Les tenailles* de Hervieu, *L'Adversaire* de Capus, *L'Invitée* de François de Curel y *La Dupe* de Ancey.

Muestra bajo sus diversos aspectos las ventajas y las quiebras del divorcio y nos da dramas tan punzantes, tan humanos, tan conmovedores como *Le Dedale* del gran Hervieu, o *Le Torrent* del ameno y sugestivo Maurice Donnay, o *Le Berceau* del fuerte Brieux, o *Revoltée* de Lemaître, o *Maman Colibrí* del encantador poeta que es Henry Bataille —a quien críticos improvisados de hoy quieren derribar de su pedestal legítimamente conquistado por su reciente obra *La Phalène*—o *Le Bercail* del intenso dramaturgo y sutil poeta Henry Bernstein, a quien algunos censuran... por *semita* (¡vaya por Dios!) y a quien yo tengo por uno de los maestros del teatro francés contemporáneo...

Aborda con valentía el palpitante problema de la prostitución femenina, y nos ofrece, en tríptico inmejorable, *Le Detour* del mismo Bernstein, *Maternité* de Brieux y *La Mineure* de Jullien.

Finalmente, atacan de frente el vasto problema social, tratan de remediar los males del ambiente y de la indiferencia, se inquietan del malestar del proletariado, provocan el sentido de la responsabilidad y del remordimiento en las clases altas, asaltan las tablas del teatro «escuela de costumbres», antaño, ¡oh, rancia ironía!, hoy cátedra de ideas, las asaltan como se asalta la tribuna popular y nos ofrecen, en maravillosa guirnalda, obras permanentes como *Le Repas du lion,* de François de Curel, *La Clai-*

rière, de Descaves y Donnay en colaboración; *La Cage,* de Descaves, *tout seul; Responsabilités,* del propagandista social Jean Grave; *La Sape*, de Leneveu; la obra de Marsolleau de tan sugestivo título, *Mais quelqu'un troubla la fête; Les Mauvais bergers,* del ardiente Octavio Mirbeau, recién fallecido, y *La Pâque socialiste,* de Veyrin.

No es extraño que ante esta floración exuberante, un crítico francés, satisfecho de su arte y de su patria, pueda exclamar: «Tal ha sido el campo de acción del teatro social; como se ve, no ha habido problema que no le haya seducido; no dejándose vencer por dificultad ninguna, ha agrandado de día en día sus dominios y fortificado su concepto. Hoy día está triunfante en todos los escenarios franceses; comprendido del público, apreciado de los literatos, tiene un brillante y fecundo porvenir ante sí. No hay duda que se mostrará digno de él (1).»

Frente a este brillante y abundantísimo repertorio, ¿qué podremos presentar en España?... Exiguos y raquíticos frutos apenas nacidos y muertos en flor por la indiferencia destructora y aplastante del ambiente farisaico y burgués...

(1) Armand Kahn: *Le théatre social en France de 1870 à nos jours;* Introducción, página 17. (Librería Fischbacher, París, 1907.)

¶ XI. Las tertulias

Acudía por entonces Dicenta a una tertulia literaria a la que concurrían otros varios escritores, que entonces iniciaban su popularidad y que peregrinaban del Café Inglés a «La Mallorquina» y de aquí a la Sociedad de Escritores y Artistas; y a la cual acudían conjuntamente con él, Vicente Colorado, que escribía sonetos brillantes y humoradas a usanza campoamorina; Emilio Fernández Vaamonde, el poeta hoy enmudecido, siempre elegante y atildado en sus versos como en su vestir, con una fraternal semejanza física y de porte a D'Annunzio, y que había sido el único poeta que cantó nuestra *debâcle* colonial—*Después del desastre,* poesías, 1899;—Jurado de la Parra, que por entonces se daba mucho a la poesía y traducía a Stechetti en su *Póstuma,* a la cual ponía un prólogo Julio Burell, que aún no bullía en los pasillos del Congreso y gustaba más de las tertulias literarias que del mentidero de los exgobernadores civiles; Antonio Palomero, que ya había popularizado el pseudónimo de *Gil Parrado,* y que alternaba la poesía elegíaca y amorosa con la sátira viva y animada de nuestras costumbres políticas y de nuestra vida social, sátira a ratos tan enormemente triste en el fondo, que más parecía el autor un *élegos* que un *sáturos,* sátira que con su rima cadenciosa y musical, más veces hacía llorar que reir; Valle Inclán, ilustre ya, pero aún no romantizado por

la manquedad, ya conocido como innovador de la prosa castellana en *Agueda*, en *Epitalamio*, en *Femeninas*, que habían sido publicadas y que ya perturbaban el sueño de *Clarín* y de casi todos los demás críticos, mucho más rancios que él; y en sus raras escapadas de la universitaria y arcaica Salamanca asomaba por ella el perfil agudo de buho y el porte de *clergyman* reformado de Miguel de Unamuno... que ya se había dado a conocer, no sólo por sus extravagancias indumentarias, sino por sus paradojas torturadoras y por sus heréticas clarinadas en *Revista Nueva* y en sus *Ensayos: Ideocracia—La Fe*.

Nos cuenta Manuel Bueno, en un artículo recordatorio de la personalidad de Fernández Villegas (*Zeda*), el primer crítico documentado de Ibsen que aquí hubo, que ya por entonces Benavente había estrenado *Gente conocida* y *El nido ajeno* y había sido aplaudido. Y nos dice: «Algunas veces aparecía Joaquín Dicenta, entonces en el apogeo de sus éxitos, y las horas transcurrían alegres, henchidas de esperanzas» (1).

Imagináos la época, no tan remota de nosotros, que no podamos representarla en la imaginación. El desastre colonial había rematado con nuestros ensueños de dominación mundial; España se encontraba postrada de abatimiento; y la letargía consiguiente al estupor que produce una ruína, amenazaba con hacer-

(1) *Heraldo de Madrid*, 27 de Noviembre de 1916.

se crónica. Y de súbito en el cielo fuliginoso de la patria aparecían, como meteoros fúlgidos, los nombres de tres o cuatro muchachos jóvenes que iban a revolucionar el teatro, la novela, la poesía. (Aunque el encargado de la revolución poética era más bien el centro-americano, Ruben Darío, que ya por entonces había visitado dos veces España y ya era el coco, la *bête noire* de los académicos y de los casticistas).

Eran éstos Jacinto Benavente, Miguel de Unamuno, Azorín, Pío Baroja, Valle Inclán. En el teatro tardarían en entrar las corrientes innovadoras; enquistado en la vieja tradición de la raza, no podía sufrir una transformación tan radical en poco tiempo. Pero aquellos jóvenes impetuosos que venían, como en tiempos de la Joven Alemania, sobre los clásicos empotrados en sus sillones académicos, podían apoderarse de la escena, y Dios sabe la suerte que cabría al teatro de Dicenta, elaborado con arreglo al patrón clásico: drama pasional de sangre y venganza, con escenas violentas y personajes impulsivos, si estos jóvenes traían otra fórmula de teatro nuevo, el teatro de la benignidad y de la tolerancia, de los personajes fríos y razonadores, del ambiente elegante y de las escenas sin estrépito...

Púsose entonces a la obra con ahinco; trabajó más que nunca; en el taller había siempre dos o tres obras; y así consiguió prolongar por unos años más su categoría de dictador de la escena española, sin que los nuevos pudieran ganarle el terreno... Los maestros viejos le iban dejando franco el paso; su protector Tamayo había muerto; Echegaray decaía,

pasada la fiebre eruptiva que en toda España produjeron sus dramas; ya *Mancha que limpia* y *El Gran Galeoto* eran las únicas que se sostenían en el cartel como obras de repertorio; Guimerá había surgido como un maestro nuevo, pero Guimerá era al fin catalán, y en Cataluña había delimitado su zona de acción... Iba siendo conocida en el resto de España su obra; pero aún se le aclamaba a él como a un maestro remoto, cuya fama llega a nosotros confusamente, sin que sepamos descifrar bien de qué se compone el humo de aquel incienso...

Dicenta se sostenía, pues, bravamente con el cetro de la escena española en la mano—si fuera lícito mencionar esos chirimbolos de la Monarquía refiriéndose a quien, a más de dramaturgo vibrante, era férvido republicano y profesaba *in pectore* el más cordial aborrecimiento a todas las tiranías; como manifestó públicamente por esos mismos años cuando inició su actuación política presentándose como concejal republicano-socialista por Madrid.—Habían pasado ya las épocas ominosas para el artista en que un Corneille había de rendir tributo a las exigencias de la corte, sometiéndose a las decisiones de un tiranuelo como Richelieu y de un intrigante y envidiosillo como Scudery, y en que el pobre autor del *Cid* había de someterse a los mandatos del gran mundo y a que los *jeunes beaux*, les *p'tits maîtres* de la corte hiciesen irrisión de su glorioso apellido con el retruécano de *plumer la corneille;* habían pasado las épocas en que un Luis XIV podía escoger como su favorito a Chamillard, porque jugaba

muy bien al billar, como lo dijo Voltaire desde el *Charivari;* habían pasado las épocas en que Richelieu podía divertirse con marionetas y fantoches, con los Barodet del momento.

Ahora el poeta o el autor dramático podía ser, a más de dramaturgo, ciudadano libre, republicano o monárquico, sin que nadie le prohibiese su opinión ni le pidiese que rindiera pleitesía a ningún César, a ningún dictador. Echegaray había sido ministro con la Monarquía y era rendido cortesano, no importa; Dicenta podía mostrar su alma republicana con arrogancia. Precisamente, el régimen democrático moderno tiene de bueno que permite expansionarse a las personalidades sin cercenarlas, en contrario de lo que creía Barbey d'Aurevilly (1). Dicenta habíase mostrado socialista en *Juan José* y ahora, cuando se decidía a ingresar en la política activa, filiábase en el campo republicano. Nadie le pedía cuentas de ello; podría la familia real no asistir a sus obras desde el palco regio, en funciones de gala ni llamarle el Rey, como ha llamado a otros autores (dicho sea en honor de nuestro monarca, con noble libertad de espíritu, puesto que ha aplaudido, entusiasta, a Galdós y le ha felicitado personalmente, siendo diputado republicano); pero él conservaba sus ornamentos de dramaturgo. No era un dramaturgo de los que obtie-

---

(1) «*Un homme d'une grande personnalité est toujours odieux ou suspect à toute république.*» (*Dernières polémiques,* p. 109; Albert Savine, editor; París, 1891.)

nen las palmas académicas, de los que son agasajados y aplaudidos por la burguesía, de los que obtienen la sanción del patio de butacas, de los que entusiasman a las abonadas de platea, haciéndoles pensar: ¡Cómo será este autor... como hombre!...

Nó. Se sabía que Dicenta era un hombre áspero, de la cruda entraña del pueblo español, galante con las damas, pero más dado a las buenas mozas de barrios bajos, herederas de las majas de Goya, que a las remilgadas duquesitas; experto también en los placeres del vino y del juego, una especie de Villon moderno y sin la melancolía de las baladas monótonas y de los *rondélets*. Las damiselas acicaladas podían hacer repulgos; Dicenta no era su ideal. Tampoco simpatizaba con las ideas melindrosas de los burgueses de la Restauración. Después del golpe teatral de Sagunto, ellos eran monárquicos, al menos en la apariencia; hacían ostentación de sus ideas; él era republicano convencido, tan fiero como un Saint-Just o un Danton; no podía estar con ellos. El drama que le había consagrado como dramaturgo llevaba gérmenes socialistas; era *populachero*, según decían ellos con desdén ficticio, estaba hecho para la galería; no podían, pues, serle discernidos los lauros académicos.

¶ XII. «Juan José» y «La Pasionaria»

Pudiera haberse alegado que, en una sociedad tan dominada por las ideas utilitarias de mérito o demérito (que, según el matemático H. Poincaré, metido a moralista, «han de desaparecer o transformarse aunque se continúe amando al hombre de bien como se ama todo lo que es bello», refundiendo así la moral en la estética), no podía ser rechazado Dicenta donde había sido acogido D. Leopoldo Cano, en un drama mucho más populachero que el de Dicenta, en el sentido peyorativo que ellos daban a esa palabra. ¡Un drama de galería, *Juan José!* Pero... ¿y *La Pasionaria?* ¿No es un drama totalmente enderezado desde la cruz a la fecha, a conmover los asientos de la galería? Con la agravante de estar muy mal construído y pésimamente versificado, empedrado de ripios. *Clarín* y Valbuena ya nos hicieron reir a los que no tuvimos el disgusto de presenciar el estreno de *La Pasionaria,* con sus tiradas declamatorias reducidas a ceniza por el escalpelo de su crítica implacable; no hay para qué insistir.

Y, sin embargo, D. Leopoldo Cano fué consagrado como autor dramático y fué elegido académico solo por ese drama, que contiene las más hilarantes descripciones y los ripios más estupendos que mente humana pudo concebir. ¿Es que los grados del ejército confieren categoría literaria a un autor? ¿Es que hemos de creer que las academias son tan pueriles que

se dejen deslumbrar, como las mujercillas frívolas, por el brillo de las charreteras y de los galones? ¿Es que... es que... va a tener razón Daudet cuando dijo con cruel y lapidaria sentencia: *Tous les corps constitués sont lâches?...*

Dicenta había tenido el buen acuerdo de abandonar el teatro de verso para entrar más de lleno en el teatro moderno; había renunciado a la pompa del endecasílabo y al fácil sonsonete de las quintillas, y a la ripiosidad de las cuartetas y a la monotonía del romance octosílabo asonantado; en sus primeros tiempos había escrito dramas en verso como *Lorenza* y *El Señor feudal;* pero había entendido que las corrientes no iban por ahí; que el realismo en el teatro exigía abandonar el plectro y tomar la péñola vulgar de la cotidiana prosa. Y ya sus obras capitales del segundo período son en prosa, lo mismo *Juan José,* que *Aurora,* que *Daniel*, que *Sobrevivirse.*

Hubo una época en todo el teatro europeo en que no se concebía el drama sino en verso; recuérdese sólo como dato fugitivo, que al pasar me viene a la memoria, que se le reprochó mucho a Molière el no haber puesto en verso *L'Avare* (1). En cambio, el *Don Juan* del mismo Molière, puesto en verso por Thomas Corneille, no había gustado.

¡Pasó aún más de un siglo antes de que el verso fuese proscrito o semiproscrito del teatro! Todas las

---

(1) Van Bemmel: *Traité général de littérature française,* p. 363; Bruxelles, 1886.

tragedias de Voltaire, todo el teatro dulzón de Marmontel, están versificados. Dicenta siguió la tradición española, que es la tradición del teatro de verso (hasta tal punto se conserva esta tradición, que en nuestro argot escénico «teatro de verso» es, en general, teatro dramático, teatro serio) y escribió sus primeras obras en verso. Mas pronto comprendió que las tendencias del arte contemporáneo no iban por ese rumbo y se adaptó al teatro de prosa. ¡Y cómo al flexibilizar su estilo en el yunque de la prosa, sobre el cual machacó su inspiración, lo acrecentó en intensidad y brío y lo despojó de toda inútil hojarasca retórica!... Porque las obras primeras que Dicenta escribió, se resentían de ese énfasis abultado y fofo, ¡de esa balumba declamatoria que es característica de nuestra dramaturgia del siglo de oro! Mas luego, con la prosa, que es una batalla con el estilo (como muy bien lo han entendido los modernos, lo mismo Nietzsche que los Goncourt), domó su indisciplinada fantasía y puso cinchas y freno a Pegaso.

¶ XIII. Evolución de la dramaturgia de Dicenta

¡Qué diferencia, por ejemplo, de *Los irresponsables* a *Juan José!* Diríase que ha transcurrido medio siglo de estilización, de pulimento del estilo, y no han pasado más que tres años. *Los irresponsables* pertenece al año 1892; *Juan José,* a 1895. Y en tan corto transcurso de tiempo, ¡cómo ha ganado Dicenta en sobriedad, en verismo, en modernidad!... No hay

que remontarse a *El suicidio de Werther* para comparar. Y conste que *Los irresponsables* fué obra de escándalo en el Teatro Español. Pero en *Juan José,* ahí está el dramaturgo moderno, realista, crudo, fuerte, vibrante, preocupado por los conflictos sociales, dignos hijos de su época; y ahí está el drama *enérgico, conmovedor y audaz,* como lo califica con acierto un hispanófilo (1).

Cuando Dicenta vino a la palestra literaria, el teatro, el glorioso teatro español, que había sido antaño modelo para el francés, como a su vez lo fué éste luego para el mundo, se desmoronaba y apenas si lo sostenían vagamente dos gastadas y caducas cariátides de cartón-piedra: D. José Echegaray y D. Leopoldo Cano. Había querido pocos años antes revocarlo y ponerle artesonado nuevo D. Enrique Gaspar, que ha sido excesivamente olvidado y que es, en verdad, un precursor del teatro realista moderno y que unía a su condición de creador, la condición de crítico sagaz y clarividente. Pero entregado a sus tareas consulares, el Sr. Gaspar no había podido poner en el teatro todo su esfuerzo y no había podido dedicarle sino raros, aunque fecundos ocios, en los largas vigilias insulares de Hong-Kong o de Manila. Embebido como Stendhal y como Eça de Queiroz en sus protocolos, apenas era un profesional,

---

(1) «*Son drame enérgique, emouvant et audacieux de Juan José obtint un succès qui mit d'emblée l'auteur en plein lumière*». (*E. Merimée: Precis [d'histoire de la litterature espagnole,* VI época, cap. II, párrafo 5, pág. 467).

era más bien un *amateur* resuelto y esforzado; no podía hacer la vida intensa del autor teatral, penetrar en los saloncillos, crearse atmósfera, dar vuelos al nombre, dinamizar su gloria, por decirlo así; y vegetaba en lejanas y transoceánicas tierras, sin relación directa y contínua con la metrópoli. Por eso su obra *Las personas decentes* (1890), estrenada cinco años antes que *Juan José* y casi al mismo tiempo que *Los irresponsables,* no pudo lograr el éxito definitivo que hubiera obtenido en caso de que su autor hubiese vivido en Madrid y frecuentado los camerinos de las actrices de nota y las camarillas literarias...

Queda, pues, Dicenta como el único autor que en aquella época intenta el teatro realista y pone el primer jalón para el advenimiento de ese teatro. Dicenta va recorriendo la trayectoria de una evolución perfectamente marcada por sus dramas. Comienza influenciado por Echegaray, sin poder ocultar su filiación y procedencia; arranca del teatro romántico y a él debe su estro y su inspiración. Inicia su carrera dramática con *El suicidio de Werther,* continúa con *Honra y vida* (1888), otro drama netamente español hasta en el título, de cepa clásica, sigue con *La mejor ley* (1889), estrenada en el Teatro Español, en el clásico coliseo de la Pacheca, por la compañía de D. Antonio Vico, que era entonces la compañía encargada de popularizar el arte dramático con arreglo al patrón tradicional.

Mas la obra, no obstante su filiación bien española, es mal acogida; el público es cansable y tornadizo; los versos relumbrantes de Dicenta no lograron

fijar la atención inquieta; hay exceso de peso de retórica y poca acción; y en el teatro—no se olvide jamás—la acción es toda la elocuencia; *il faut frapper plus fort que juste*, ha dicho un gran autor dramático. Dicenta es justo y no se engaña; ve que el público está ya abrumado por tantas bambalinas de retórica como han echado sobre él los autores dramáticos desde el romanticismo—los Martínez de la Rosa, los Hartzembusch, los Gil de Zárate—y ansía libertarse de tanta quintilla sonora o ripiosa, de tanta silva, de tanto romance octosílabo. Como en tiempo de Racine, el *bon sens* francés acabó por clamar:

Qui nous delivrera des Grecs et des Romains?

Aquí el buen público español acabaría por querer emanciparse de toda la versificación fácil y de toda la verborrea que el romanticismo puso en boga y que se perpetuaba a través del siglo, y ya hasta sus postrimerías, a pesar de la natural modificación de gustos, correlativa a la modificación de costumbres.

La mejor ley fué piedra de toque; comprendió que el público buscaba otra cosa—y era justo que la buscase—en un joven dramaturgo; y se decidió a tomar el rumbo del teatro con inclinaciones sociales. Planeó y escribió *Los irresponsables* (1892) (1), que le pareció destinada a ser una obra de escándalo. Y

(1) Y no mil ochocientos noventa (1890), como afirma Mr. Ernest Merimèe, muy mal informado en cosas que debiera conocer mejor. *(Precis d'histoire de la littérature espagnole,* cap. II, VI época, p. 467, 85).

así lo fué, no de escándalo en el público, sino de estrépito y polémica en la prensa. La obra no era perfecta ni mucho menos; ni siquiera acusaba en el autor el dominio de la técnica que acusa *Juan José,* concebido tres años después; pero no cabe duda que es ya una obra considerable y que mereció las censuras apasionadas como los elogios que mereció en la Prensa. Era obra de ruido; el determinismo filosófico estaba por entonces muy en boga; era el muerto trágico que había dejado en pie el naturalismo; y todo lo que se relacionase con los problemas del libre albedrío, que agitaba entonces la vigente escuela penalista, el lombrosianismo, había de ser bien acogido.

Sin embargo, el reinado de esta obra fué efímero; se resentía excesivamente de propósito didáctico; el dramaturgo no puede ser un doctrinario y Dicenta lo fué en aquella ocasión, por su mal. Un crítico tan sensato y mesurado como el Sr. Fernández Espino, decía en su estudio *De la moral en el drama:* «Cierto es que el poeta dramático no puede ni debe ser moralista como el profesor ni el orador sagrado; su primera obligación, aun proponiéndose un fin moral, es el encanto del espíritu. Por eso yerran lastimosamente los dramáticos que convierten sus personajes en predicadores o en filósofos (1).»

Comprendió el autor de *Los irresponsables* que aquel no era tampoco el camino de Damasco; decidió renovarse a toda costa, porque si no perecía, y

(1) *Estudios de literatura y de crítica,* p. 108 (Sevilla, 1862).

siguió otra dirección totalmente diversa, pero muy española; como que tiene de español hasta el pintoresco título, tan exótico para los extranjeros!: la zarzuela.

¶ XIV. La zarzuela

¡La zarzuela!... Ese género tan español, tan castizo, que estaba pereciendo en manos de Oudrid, de Olona y de Capdepón, debía resucitar y era digno de todo respeto y estudio. La zarzuela, con toda su falsedad, sus recitados intercalados entre una romanza y un dúo, sus cantables totalmente absurdos, sobre todo cuando los escribía Capdepón, era, sin embargo, un oasis de arte entre los dramas a lo Gil de Zárate o a lo Rodríguez Rubí y las comedias a lo Miguel Echegaray y a lo Camprodón—ese polo ártico y ese polo antártico de la vulgaridad. Y luego ¡entroncaba la zarzuela tan maravillosamente con el gusto del público español! Aun los dramaturgos o comediógrafos que en dramas o comedias fracasaban, conocían la voluptuosidad del aplauso en la zarzuela. Miguel Echegaray, esa sima de ripiosidad y de vulgarismo, acertó en *La Bruja* a dar una zarzuela que aún se aplaude con gusto. Claro es que en nuestra generación, el gusto por estas zarzuelas «viejo régimen», la afición a esta musiquilla dulzona y melódica, va enlazada con motivos sentimentales; son las obras que oímos tararear en nuestra infancia a nuestros padres, que habían presenciado su estreno. Mas no cabe duda que, aparte del impulso emo-

tivo que nos lleva hacia ellas, y que nos hace escuchar con emoción motivos musicales de *La Bruja*, de *Las campanas de Carrión* (¡oh, calco tan sentimental de *Les Cloches de Cornely!)* o cualquiera otra de esas viejas zarzuelas, no cabe duda que hay una razón artística para el deleite. De la zarzuela han quedado cinco o seis obras que no morirán. Y por de contado, son mucho más bellas que las actuales operetas de Franz Lehar o de sus imitadores, todas cortadas por el mismo patrón.

Se pensó por entonces en una resurrección de la zarzuela española. Dicenta escribió, en colaboración musical con Chapí, el llorado maestro, y con Llanos, un drama lírico en tres actos y un epílogo, titulado *El Duque de Gandía*. Fué un gran éxito la zarzuela; pero Dicenta no quiso fosilizarse en un género y el mismo año (1894) daba a la compañía de Emilio Mario, que lo estrenó en el teatro de la Comedia, su drama en tres actos y en prosa, *Luciano*. Este drama era ya la liberación definitiva del teatro de verso, el indicador que marcaba el rumbo hacia el teatro realista... Se había emancipado ya de la tiranía del verso; ahora había de buscar nuevas fuentes de inspiración, en nuevos cielos, nuevas estrellas que le desviaran de norte... De haber seguido cambiando de postura y merodeando de género en género, del drama romántico a la zarzuela y de la zarzuela a la comedia, hubiera venido una defoliación prematura del talento de Dicenta. Pero en *Luciano* encontró su camino, que había buscado durante tanto tiempo...

¶ XV. Cúspide del teatro de Dicenta

Este teatro fuerte, *plus simple que nature*, como dirían en Francia, enérgico y emocionante, culmina en *Juan José,* obra que obtuvo un éxito ruidoso, como no había ejemplo de otro desde el *D. Juan Tenorio*. Con el *Tenorio* se ha comparado el drama de Dicenta, puesto que este año se proyectó que *Juan José* fuese representado unánimemente cada 1.º de Mayo, como el *Tenorio* se representa actualmente cada 1.º de Noviembre. Es una obra completa de teatro y yo no conozco otra que la supere en la galería dramática española, porque a la maestría técnica une la fuerza emotiva, la palpitación humana...

Emilio Thuillier fué el protagonista del drama y en él se consagró como actor de primera categoría. Fué un triunfo pleno, absoluto y popular. A los pocos días, Dicenta era el autor más conocido de toda España; sus retratos—con aquel mostacho enhiesto que le daba entonces facha de capitán de la guardia valona—poblaban las columnas de los periódicos; todo Madrid le conocía y le admiraba... Fué uno de aquellos éxitos que coronan a un autor de gloria y le consagran en la plenitud de la vida. Hoy día los éxitos son más precarios, menos directos y con menor horizonte; la mayor nivelación cultural ha acortado los espacios entre la multitud y el escritor; casi todo el mundo escribe bien o regular; no se

admira al artista o no se le agasaja por lo menos... ¡La democracia igualitaria, qué losa más triste, qué desierto más árido! A la democracia social me refiero, no a la política, que es encantadora; a la democracia en las costumbres, en los gustos, en las artes... Aquí sí que es «el gobierno de la vulgaridad», como decía el cronista francés, tan acerbo en sus diatribas (1).

Yo no sé si es cuestión de perspectiva, ilusión óptica de espejismo; el hecho es que nuestra época da la sensación de retardar el triunfo del artista, de no anhelarlo, de ponerle trabas, de mostrarse indiferente. Aquellas noches triunfales en que con un drama se revelaban un Zorrilla, un Dicenta o—*pudet dictu*—un Leopoldo Cano, popular a raíz del estreno de *La Pasionaria;* aun en la misma política, aquel rápido encumbramiento de un Cánovas del Castillo, que con una declaración o un discurso, de un Castelar, que con una arenga en el Teatro de Oriente, siendo un mozalbete, eran al otro día héroes cívicos en toda España, no se repiten ya. O se acabó el entusiasmo loco de la raza, o con el crecimiento de la cultura menguó la sensibilidad, o bien la gente es menos exorable; el hecho es que

---

(1) «*¿Ya-t-il quelque chose de plus repugnant pour un homme qui se sent et qui a du sang généreux sous les ongles, qu'un état de choses dû l'on met fastueusement sur le pavois le premier bonhomme à la Callot venu, comme le singe sur le dos du dauphin*». (*Dernières polemiques,* p. 109; Albert Savine, Edit., París, 1891).

aquellas jornadas de súbita gloria pasaron para nunca más volver, ni a nuestra escena ni a nuestra palestra política... Hoy el renombre marcha lentamente, a paso de tortuga; la gente se torna criticona y arisca para acoger bien al recién llegado; todo se discute y aquilata. *Le raisonner tristement d'accredite,* como decía Voltaire en su tiempo...

El éxito de Dicenta fué único en los anales del teatro español. En lo sucesivo fué ya el hombre de una sola obra, fué el autor de *Juan José*. Realmente, la obra merece esos o mayores homenajes. Como que es uno de los tres o cuatro perennes monumentos dramáticos que quedan del siglo XIX; y si un nuevo Pertz historiara la dramaturgia, lo incluiría entre los *Monumenta Hispaniæ dramatica*... No volvió a producir Dicenta obra semejante; es más: *Juan José* resulta una obra que por su excesiva luz eclipsa las restantes del autor. Encanta siempre ver *Juan José*, por muchos años que pasen sobre él, como encanta ver *La vida es sueño,* o *La Estrella de Sevilla,* o *El mayor mónstruo, los celos,* o *D. Juan Tenorio.*

Después de él, estrenó *Aurora,* drama intensamente realista, en que se siguen las normas del drama social, pero sin el brío y la enjundia y la maestría del gran éxito; estrenó más tarde *Raimundo Lulio*, de gran emoción por el argumento, drama lírico en que el maestro Villa se reveló... Tanteó de nuevo el drama romántico en verso, volviendo a los viejos cauces de la juventud, en *La Conversión de Mañara;* pero ya los arduces del romanticismo se

habían secado en España y el drama resultó *demodé*... De nuevo ensayó con escaso éxito la zarzuela en su *Entre rocas* y en *Juan Francisco*, a las que puso música Chapí, y el juguete cómico en *De tren a tren* y en *El vals de las sombras*.

Otro interesante monumento artístico de la vida de Dicenta está en el estreno de *Amor de artistas*, en que lo fiaba todo a la psicología, que no era su fuerte. Dicenta es por excelencia el autor dramático al cual puede aplicarse la definición del autor francés: *Dans la scène il faut frapper plus fort que juste*. No se acomoda fácilmente a repuntes y sutilezas psicológicas y en la energía, en la virilidad, en las escenas violentas, en los desenlaces palpitantes, en los diálogos bruscos y entrecortados, está su personalidad...

Daniel es obra de tendencia social, pero con una modalidad nueva introducida en el socialismo rancio y un poco simplista del *Juan José*; el socialismo de *Daniel*, frío, calculador, más moderno, sindicalista, está muy bien determinado con el desenlace violento y angustioso del drama, cuando Fernando Díaz de Mendoza, representando al protagonista, clamaba con su voz opaca: ¡Fondo!... No es *Daniel* la obra maestra, sin duda alguna, pero es la más considerable después de *Juan José*... Incursiones hizo el autor al casticismo, influenciado por su amistad con Pedro de Répide, y en unión de este madrileñista escribió el sainete *Los majos de plante*, que no se hubiera desdeñado de firmar el autor de *Las castañeras picadas*, y con el mismo Répide,

sutil y galano prosista y costumbrista erudito, con el aspecto y el alma de un abate volteriano de fines del siglo XVIII, compuso y adaptó a la moderna escena, *Los tres maridos burlados*, novela de Tirso de Molina, que viene a ser una anticipación feliz del género difícil, apretado y denso de la novela corta, hoy tan en boga. El mercedario les dió la esencia, el argumento, el nudo; pero ellos dramatizaron y la aderezaron para que no repugnase a nuestro moderno gusto.

¡Pa mí que nieva! podría llamarse proverbio dramático, si en nuestro país hubiera gozado de mucha boga ese género que en Francia nació en la dulzona ñoñería del pensionado de Saint-Cyr bajo el patrocinio de Mdme. Maintenon, la gran educadora, por los años de 1750; modificóse con Carmontel de 1768 a 1781, perfeccionóse gracias al talento de Theodore Heclerc, que escribió hacia 1823 a 30, juguetes muy lindos y llegó a su definitiva cumbre de exquisitez con el gran poeta Alfredo de Musset, autor de tan lindos proverbios como *On ne badine pas avec l'amour...*

Otro de los dramas verdaderamente intensos de Dicenta es *Sobrevivirse*, que estrenó en el Teatro Español la compañía de Matilde Moreno y Francisco Fuentes. Es drama hondo y moderno, drama interior, donde se estudia con delectación morosa la psicología del hombre artista que ha sobrevivido a su obra y a su tiempo, que se ve suplantado por una nueva generación de artistas con credos flamantes de estética, que se siente traicionado en su amor más gran-

de, en el amor de su compañera, por el discípulo predilecto, y que para colmo de desdichas siéntese enfermo, decaído y atáxico...

«Cuando en las creaciones dramáticas se presente el dolor físico, debe ser como las sombras en los cuadros, para que aparezca más brillante la belleza del corazón; así como los malos afectos, colocados al lado de los buenos, les sirven de contraste y les purifican y embellecen (1)». En *Sobrevivirse* se declara de modo práctico esta sabia doctrina del maestro de estética. El dolor físico del pobre atáxico sirve de claro-oscuro al intenso dolor moral que le supone la idea de sobrevivir a su generación y a su arte...

A más de sus obras originales, Dicenta ha tenido la abnegación de traducir una obra de Rusiñol, *El místico,* obra maestra del dramaturgo catalán, y que ha venido a constituirse en obra de su repertorio. Se ha popularizado en toda España *El místico,* casi tanto como *Juan José,* y es drama predilecto del gran actor Enrique Borrás. De todos modos, es de ensalzar el sacrificio de Dicenta en traducir una obra en vez de invertir ese esfuerzo en labor personal; porque al fin la labor del traductor es oscura y su mérito es «voluntario, modesto, valeroso; una virtud más que un talento» (2).

---

(1) Fernández Espino: *Estudios de literatura y de crítica: De la pintura del dolor moral y del físico en el drama,* p. 153. (Sevilla, 1862.)

(2) Barbey d'Aurevilly: *Littérature étrangère,* p. 3; Lemerre, Editor, París, 1890.

¶ XVI. Dicenta, novelista

Si es buen escritor aquel que conoce su idioma, que sabe su estilo, que maneja su pluma y que nunca es fastidioso—según la definición de Sully Prudhome—para nadie más aplicable que para Joaquín Dicenta esta definición del escritor. Quien desconoce el valor de cada palabra para todos los hombres que hablan un mismo idioma, podrá ser un gran artista, un sibilino, un hermético, pero no es un artista de raza.

Los sibilinos y los herméticos suelen alegar que para ellos es sufrimiento y dolor el escribir; gustan de repetir, con Alfredo de Vigny, que exteriorizar su idea es materializarla, y añaden sin paradoja que sus mejores concepciones jamás han sido trasladadas al papel y que quedan encerradas en la torre de marfil de ensueño, porque ninguna forma es bastante etérea y bastante inmaterial para hacerla nacer a la vida y verterla fuera... Estos son *flatus vocis* y enredos y subterfugios y garambainas de gente «que se quiebra de sotil»; pero no son expresiones de un sentir común a los escritores de verdad. Claro es que el escritor no ha de escribir como el vulgo; pero tampoco ha de escribir de forma que no le entienda el vulgo, ni aún el vulgo ilustrado. En el justo medio hay que quedarse, porque es donde reside la virtud... y en el justo medio se quedó Paul Hervieu cuando definió

con acierto al buen escritor como «el que expresa un pensamiento en los términos más nuevos que haya desterrando todas las frases hechas».

El buen escritor es verdaderamente solo aquel cuyo pensamiento y cuyo estilo se corresponden como los dos miembros de una ecuación; en quien el estilo se acomoda perfectamente al modo de pensar; en quien la expresión sigue fielmente a la concepción, como la sombra al cuerpo.

En la agonía del castellano que hoy padecemos, pocos escritores hay en quienes esta concordancia se manifieste tan singularmente como en Dicenta, el popular autor de *Juan José, Daniel y Sobrevivirse.* Como novelista, a más de *Los bárbaros* (en la biblioteca *Renacimiento),* y de las innumerables novelas cortas publicadas en *Los Contemporáneos, El Cuento Semanal, La Novela Corta, El Libro Popular, La Novela de bolsillo,* etc., Dicenta publicó en 1913 un volumen novelesco titulado *El idilio de Pedrín* (1).

Es curioso el ciclo evolutivo de la personalidad de Dicenta. Comenzó por la poesía, forma de literatura purísima tanto como improductiva, escala luminosa del ensueño, pero que no sirve para alcanzar nada en la vida—ni siquiera como escala de Romeo para trepar a la ventana de Julieta, aunque otra cosa

---

(1) *El idilio de Pedrín.—Idos y muertos. —Infanticida.—Sol de invierno;* un volumen en la casa Garnier Hermanos, editores; París, 1913.

crean ilusos líricos, que sueñan en mujeres enamoradas de las rimas, cuando en realidad, de lo único que ellas se enamoran es de los diamantes—; siguió por el teatro, género mixto en que la literatura pesa unas veces más que el efectismo y otras veces el efectismo más que la literatura; género híbrido, en que colabora aún más el público que el artista; continuó hasta el periodismo, «verdadero dinamómetro de la civilización», como decía resonante y enfático Víctor Hugo; «espejo de la verdad y del error, del bien y del mal», como lo llamó con más moderación Bulwer Lytton; escuela de literatura mala y de perversión de entendimiento, creemos los más; género de los suburbios de las letras; obra, no de los redactores, sino de los suscritores, como decía un perito en la materia, un hombre *qui s'y connaissait*, Emile de Girardin, de una adivinación y de un acierto periodístico enormes, gracias a los cuales *La Presse,* diario por él fundado, todavía se vocea hoy en los bulevares de París, todas las tardes. Del periodismo que ejerce una influencia posiblemente moral sobre las multitudes, si su fin no es el bien público, sino el arte de ganar suscritores o ejerce una ingerencia regeneradora, modificando no las leyes sino las costumbres; Joaquín Dicenta ha pasado al género literario más puro, a la escuela de alta literatura, a la novela.

Ha terminado por donde muchos comienzan, por un género literario en que no se halaga al pueblo, sino que se hace arte fino y un poco solitario. Y ha arrastrado consigo hacia la novela al público, al gran público, que había conquistado con el teatro y con el

periódico. Si en los periódicos de España hubiera críticos (que no los hay, pues que son contentos con Oteyzas y similares), la obra de Dicenta estaría siendo objeto de análisis múltiples... Pero en los periódicos de España, hoy por hoy, no se estima en nada el valor de la crítica; los croniqueros superficiales y volanderillos, necias mariposuelas del arte, a quienes se les desdoran las alas sólo con ponerles un dedo encima, tienen acaparadas las tres grandes tribunas de los tres grandes periódicos: *Heraldo de Madrid, El Imparcial* y *El Liberal;* la crítica literaria está excluída de ellos y apenas si de año en año dan cabida a un artículo vergonzante o a un bombo subrepticio. Los que nos sentimos con vocación para la crítica y queremos vivir, no en la mezquina y ruín vida española, sino como nuestro espíritu refinado de artistas nos lo pide, ya que no a lo *nabab* a lo menos una vida *bien*, hemos de dedicarnos a géneros que no amamos tan intensamente como la crítica (v. gr., el teatro y la novela) y nuestros ensayos críticos los hemos de destinar a revistas y diarios de Ultramar, más acojedores y propicios que los nuestros. La Historia pedirá cuentas al periodismo español de esta injusticia que comete con la crítica y los críticos haremos oir al fin nuestra voz por encima de las fronteras, aunque siempre haciendo constar, sin odio, pero con desabrimiento, cuán poco tenemos que agradecer a los periódicos de España. No sé si llegará un día en que venga en nuestra patria el renacimiento de la crítica; tal vez sea el día en que los críticos hayamos sido

del todo expulsados o envilecidos por los periodistas; entonces nosotros haremos oír nuestras voces y se entenderá que en nosotros residía una misión indispensable, la transmutación de todos los valores intelectuales y morales de la literatura española contemporánea, en el odioso y efímero *compte rendu*, suelto o como quiera llamársele, alternando con el administrativo reclamo de los editores.

Las novelas que componen ese libro romancesco publicado por Dicenta, son de diverso estilo: desde la autobiografía fragmentaria que se titula *Idos y muertos* (donde hay capítulos tan interesantes y conmovedores como el séptimo), hasta la novelita de carácter regional (*El idilio de Pedrín*), pasando por dramas populares de tan intensa vibración como *Infanticida* y cuadros de costumbres bien pergeñados como *Sol de invierno*.

En todos se manifiesta el mismo Dicenta de siempre, el creador de tipos y costumbres populares, en quien la rudeza y la virilidad no excluyen la finura y delicadeza de sentimientos y de expresión. Conocen mal a Dicenta ¡como que le conocen de memoria, sin leerle! los que le juzgan sólo un artista para la galería, para las muchedumbres. Si leen estas novelas, se convencerán de que en el fuerte y vibrante autor de *Juan José*, hay también un artista puro y sincero.

Yo, siempre que oigo hablar mal de Dicenta a jóvenes presuntamente refinados, recuerdo una anécdota que cuenta un crítico francés (que en este caso podría ser yo), el cual se encontró con un pintor

(que no sentía la lívida envidia de los compañeros de oficio), a quien dijo con perfecta ingenuidad (el pintor era de los sutiles y mirabólicos y el crítico sospechaba que no sentía sino un gran desdén por los cuadros de Ingres): «Decidme la verdad, en conclusión; hágame este favor; yo adoro los dibujos de los cuadros de Ingres... ¿Soy un necio, estoy equivocado o tengo razón?... De cinco artistas a quienes usted admira tanto como yo, tres me han dicho que Ingres... no existía, y dos me han dicho... que era un genio. ¿Quiénes están en lo cierto?...» El pintor miró al crítico sonriendo y en un momento de sinceridad, le contestó: «Amele y admírele; tiene usted motivos»...—Algo muy semejante podría contestarles el crítico sincero que quiera responder a la veracidad de su pensamiento, cuando se le hable despectivamente de Dicenta.

¶ XVII. Palabras finales

No todo el teatro de Dicenta es tan monótono e igual como se supone; hay, sí, en él una nota dominante de fuerza y virilidad, que atraviesa lo mismo el drama intenso y franco, que es *Juan José*, que la comedia dramática, que es *Amor de Artistas*. Y sobre todo, Dicenta ha trazado el camino para llegar al Arte popular, un Arte que no es arte de chabacanerías ni de estrepitosas violencias, pero que es Arte

hondo y puro, accesible a todos, Arte cuya necesidad han sentido todos los artistas de la época, aun los más frívolos y superficiales, aun los más turrieburnistas, aun los más infatuados en su concepción orgullosa del Arte solitario... ¿Qué es el Arte si no es arte para las multitudes?...

En Francia no se han conformado con la teoría y han querido llevar a la práctica un Arte popular. Adquirió el intento estado oficial y un ministro de Bellas Artes, entendido *dilettante,* M. Dujardin-Beaumetz, nombró una comisión; (¡la eterna comisión que será nuestro azote mientras subsista el régimen parlamentario!) encargada de informar sobre el teatro popular y de realizar ese ensueño. M. Gailhard, director de la Opera, expuso su concepción del teatro popular muy interesante y amenamente en una *enquête* abierta por M. Louis Deroclet (1).

Se llegó a hablar de la edificación de un Teatro Popular en los terrenos del Mercado del Temple. Se pensó en el Chatêlet si el Parlamento ayudaba con su intervención. Un docto funciouario, M. Conyba, había señalado anteriormente la injusticia flagrante que, desde el punto de vista de los placeres intelectuales, excluye a una parte de la nación, de los proletarios ante el teatro, y los pone al margen de la nación misma; protestaba contra el hecho de que «el pobre pague para el goce del rico» y anulaba la división establecida entre «público selecto» y «públi-

---

(1) *Le Gaulois,* 5 de Agosto de 1905.

co bajo» (1). M. Turot depositó en el Consejo Municipal de París otro proyecto de teatro popular.

Mas en todos estos trámites la gente se ha preocupado mucho de la construcción arquitectónica del teatro, sin pararse a pensar lo que se haría entre esas cuatro paredes. M. Emile Magne, docto ensayista, ha puesto el dedo en la llaga, señalando la necesidad de exponer obras que encajasen de todo en todo en el nuevo teatro popular que se proyectaba, sin lo cual la construcción del edificio sería gasto estéril para el Estado (2). Por último, la *Revue d'art dramatique,* abrió un concurso para la edificación del templo de Talía y premió el proyecto del arquitecto M. Morel, gran artista; M. Sorin publicó un informe, entre burocrático y artístico, estupendamente redactado, que fijó la atención del Parlamento y del país.

Si de Francia se pasa a otros países, se verá que no están desamparados de arte popular. En Alemania florece y reina (3) el arte popular. Agrúpense unos cuantos hechos convincentes. En Dresde, la Reina ofrece una representación gratuita por Navidad *(Weilnachtvor Stellung)* a los niños pobres y enfermos. A más de eso, pónense a disposición de los

---

(1) Véase el *Budget de l'Instruction publique* (1902), y el *Journal Officiel,* 6 Marzo, 1902.

(2) Véase su interesante artículo *Du Théatre populaire* en *Mercure de France,* Septiembre de 1905: tomo LVII, número 198, p. 226.

(3) Entiéndase siempre antes de la guerra.

discípulos de las escuelas públicas, cuya lista manda cada director al Intendente del teatro, localidades a precios ínfimos, y tres veces por año se representan obras de los grandes clásicos nacionales, especialmente el *Guillermo Tell*, de Schiller, para los niños de las escuelas comunales que han terminado sus estudios. En Estrasburgo, la Municipalidad, de acuerdo con M. Engel, director del *Städt-Theater* (Teatro de la Ciudad), organiza representaciones de obras maestras de todas las literaturas dramáticas al precio uniforme de 0'50 de peseta por localidad (su equivalente en moneda del imperio). Igualmente se celebran representaciones a precios ínfimos en Wiesbaden, Munich, Mannheim, etc.

Adviértense también tentativas de teatro popular en algunas localidades de la Baviera, la Carintia, el Tyrol y el Ducado de Wurtemberg (1). Suíza se asocia al movimiento. Son dignos de mención las representaciones de *La leyenda de Anniviers,* en Visaye; *La Pasión,* en Selzach; *La Reina Berta,* en Payerne; *Julia Alpinula,* en Arvenches; *Arnaldo de Winkelried,* en Sampach; *Guillermo Tell,* en Alforf; *La fiesta de los vendimiadores,* en Vevey, etc.

En Bruselas, en la Casa del Pueblo, los mismos obreros organizan, acaso a costa de sacrificios pecuniarios, conciertos que acusan un alto nivel de cultu-

---

(1) Tomo estos datos del trabajo documentado de Rivière sobre *La Renaissance du Théatre populaire en France,* publicado en *La Reforme Sociale* (Diciembre de 1904).

ra musical (1). Las Universidades populares de Italia organizan, a ejemplo de las Universidades francesas, representaciones gratuitas para sus miembros. ¿No son todos estos ejemplos dignos de ser imitados? Aquí, donde tanto se imita a lo malo del extranjero o, por lo menos, lo supérfluo y frívolo, las modas y los vicios, ¿por qué no imitar estos esfuerzos en pro del teatro del pueblo, que es la forma más expresiva y directa del arte para todos? Los abnegados jóvenes de nuestra Universidad popular, que van difundiendo ciencia y arte entre el ambiente obrero, no desdeñándose de alternar con los humildes—como antaño lo hiciera Jesús de Nazareth, apareciendo súbitamente en las chozas de los desheredados, tal como lo presenta Eça de Queiroz en *O suave milagro*—debieran tratar de llevar a la práctica este empeño. Porque harían una obra de cultura y de moralidad, que la patria y la historia nunca sabrían agradecerles bastante...

El teatro popular puede ser un vehículo de moralidad y de arte puro. Puede despertar el gusto por las emociones artísticas y por los espectáculos de la Naturaleza en una clase sufrida y laboriosa. Hasta puede ser, en momentos dados, un instrumento político de gran fuerza.

M. Sorin, en su luminoso informe, reconoce que

---

(1) No pasaré de aquí sin mencionar los esfuerzos que ha hecho la Escuela libre de la Casa del Pueblo creando el Teatro libre, del cual es integrante factor *Juan José,* que no falta jamás como obra de repertorio.

así ha ocurrido en Alemania. «El teatro aparece en ciertos casos con una misión política bien caracterizada. El gobierno alemán ha intentado hacer de él un instrumento de germanización en las provincias anexionadas (1), aún insuficientemente asimiladas y donde la lengua oficial está en lucha con la lengua nacional. Así se han concedido subvenciones a los teatros alemanes de Posen y de Kœnigsberg en Polonia, de Breslau en la Silesia y de Sleswig en el Holsttein. No es, a decir verdad, una subvención directa que se concede a diversos teatros; en cada uno de ellos el Emperador adquiere una localidad que paga a 10 ó 12.000 marcos. Con el mismo fin regala una suma de 15.000 marcos a una compañía ambulante, que hace excursiones por las cuatro ciudades principales de los distritos mineros de la Alta Silesia (Katerwitz, Blenten, Gleitswitz y Kœnigsheatte). Esta compañía atrae a los obreros por la seducción del precio ínfimo (20 *pfennings)* y también por la elección de un repertorio que ocupa el término medio entre el café concierto y el teatro popular. Así se difunde el idioma alemán y la multitud llega a familiarizarse con él...»

En nuestra patria se ha conseguido algo con las funciones populares que estableció el primero Fernando Díaz de Mendoza y que imitaron luego casi todos los grandes teatros (Teatro Español y Teatro de la Princesa especialmente). Este intento es de

(1) Adviértase que este informe está redactado diez años antes de la gran guerra.

alabar, así como el Teatro Libre de la Casa del Pueblo. Mas hemos de llegar al Teatro Popular integral, y harto más se lograría si Dicenta, tan conocedor de las multitudes, organizase un teatro nacional. Yo me brindo a preparar las bases del nuevo Teatro Popular y ofrezco mi cooperación modestísima a D. Julio Burell, actual Ministro de Instrucción Pública, cuando escribo estas líneas (1), aunque no sé si ya lo será cuando la obra se publique, puesto que las fluctuaciones de la política en el actual régimen de partidos turnantes son difíciles de perquirir y adivinar. Acuérdese el Sr. Burell, que a más de Ministro de Instrucción Pública es Ministro de Bellas Artes y que ello le obliga a proteger y alentar toda tentativa de arte noble, puro y popular.

He aquí algunas de las bases de este Teatro Popular tal como las expuso admirablemente en Francia M. Pottecher (2) y como, adaptadas a nuestro ambiente, podían transplantarse a España: «Gratuidad del espectáculo; al menos para toda esa parte de la población que no puede pagarse ni su instrucción ni su placer; desinterés de los actores, que no serán, en principio, profesionales, sino aficionados de buena voluntad, en los cuales la afición a los espectáculos ha desarrollado el sentido de la imitación y que escogidos, en cuanto sea posible, en las diferentes clases de la sociedad, reproducirán en la escena la

---

(1) 6 de Diciembre de 1916.

(2) En un artículo admirable titulado *Le Théatre du Peuple: Lettre à M. Brunetière.*

variedad luminosa que hemos visto agrupada en la sala—simultaneidad de las representaciones con las fiestas *chômèes*, que dejan a los trabajadores tiempo para acudir al teatro—; finalmente, utilización de las decoraciones naturales, simplificación de las construcciones costosas, de la maquinaria complicada, en beneficio de los figurantes, que serán más numerosos y activos y de la *mise en scène*, que se desenvolverá más ampliamente...»

Con bases análogas a éstas y la voluntad enérgica de un Ministro culto y artista como el Sr. Burell; podríamos organizar aquí un magnífico Teatro Popular al lado del cual nos agrupáramos muchos jóvenes de buena voluntad, cuyos nombres me reservo *in pectore*, como el Pontífice, para decirlos en cualquier próximo Consistorio.

Dicenta sería, por derecho propio, el director y jefe de todo; con lo cual se le aseguraría una ancianidad sosegada y cómoda, que bien merecida tiene después de lo mucho que ha trabajado en pro del arte y después de la intensa labor dramática realizada, en la cual refulgen como estrellas de primera magnitud: *Juan José, Daniel,* y *Sobrevivirse*, y apenas asoma algún que otro «paraselene», como *El vals de las sombras* y *Juan Francisco,* o en la primera etapa de su producción dramática, *Honra y vida*.

¶ XVIII. La muerte de Dicenta

Fueron escritas las páginas que anteceden de Noviembre a Diciembre de 1916. En ese tiempo dos o tres veces corrieron falsos rumores, pronto desmentidos, sobre un desenlace fatal en la enfermedad, ya larga y laboriosa, de Dicenta.

En 20 de Noviembre, por ejemplo, se concretaron y precisaron esos rumores y se temió un inminente fin. La naturaleza vigorosa de Dicenta, que resistió a todos los vaivenes y mudanzas de la suerte, a todos los ímpetus y locuras fogosas de su juventud, venció aún en esta última prueba. Se rehizo y, sacudiendo su melena de león, escribió la crónica *Dos juventudes,* proclamando su vitalidad. Pero la crónica, más bien que un grito de victoria, un clamor de resurrección, fué un estertor de agonía. Después de eso, Dicenta comenzó a decaer, a decaer visiblemente día por día. En Navidades, nuevos rumores alarmantes corrieron sobre su fin. Aun en 29 de Diciembre recibí una carta suya autógrafa. Pero durante el mes de Enero la enfermedad fué minando, segura y terrible, el organismo depauperado de Dicenta. Amigos cariñosos le acompañaban y asistíale con amor y mimo una mujer que le ha sido fiel hasta la tumba... En toda mujer palpita un latente instinto de hermana de la Caridad; esta mujer, la última, la que ha podido recoger el postrer suspiro de hombre de tan accidentada vida amorosa como Dicenta, pasará a la posteridad aureolada con el nimbo de enfermera...

Durante todo el mes de Enero la dolencia siguió su curso, con intermitencias de reacción y decaimiento. Dicenta era plaza que no se rendía tan fácilmente, guerrero que rendía hasta el último baluarte. Mientras alentase una molécula de su organismo, se defendería bravamente, con pies y manos, de la muerte... Mas la muerte, la implacable, la que no perdona, la que no se rinde, la que nunca es derrotada, recobró sus fueros y tomó posesión de la envoltura mortal de Dicenta, embistiéndola, atacándola por todos los flancos, como un estratega experto ante una plaza juzgada inexpugnable...

El Carnaval cruzó loco y jacarero ante los ojos ya vidriados de Dicenta. En estos días de retozo popular, algarero, rabelesiano, más extemporáneo que nunca, en medio del dolor que aflije a Europa, entre el fragor de las batallas, el rugir de los cañones, el silbar de las balas y el moscardoneo trágico de los aeroplanos, entre este espectáculo sangriento de una guerra de expiación que aflige a toda Europa y que debiera predisponer a los pueblos neutrales, como España, a una actitud más penitencial, el dramaturgo agonizaba...

El martes de Carnaval, 20 de Febrero, a las tres y media de la madrugada, Dicenta concluía su vida terrenal. Asistíanle en sus últimos momentos los fieles a la amistad, los que tuvieron hasta última hora encendida en su corazón la lámpara votiva del culto a la amistad... D. Francisco Aznar y D. José Pérez Asensio, sus amigos íntimos de Alicante, le asistieron hasta última hora.

Dicenta ha muerto con la entereza de un justo. En la tarde del martes, le visitó el Dr. Rico que había sido su médico de cabecera. Dicenta le llamó aparte y mandando retirarse a las personas que allí se encontraban, le dijo muy conmovido: —«Amigo Rico, esto se va. Yo me muero y necesito que me lo confirme usted...» Alentóle el médico, haciéndole ver que no era tan inminente el desenlace y hasta como en tono de burla *(on ne badine pas avec la mort!* no, no hay burlas con la muerte, doctor eximio) le agregó:—Cuando estrene usted otro drama, entonces podrá usted pensar en morirse... Mas Dicenta, hombre de corazón templado, le replicó con energía: —No nos engañemos. Cónstele a usted que ha llegado mi fin y que muero fuera de toda confesión religiosa, manteniendo mis ideales y mirando cara a cara a la muerte, ya que me he jugado la vida con energía y rapidez...

Oh, *quel beau geste!* ¡Qué gesto un poco fanfarrón, altivo y arrogante, tan español ante la muerte... Remata dignamente una vida tan intensa y vivida como la de Dicenta...

En virtud de indicaciones recibidas de D. Miguel Moya, reuniéronse en consulta facultativa los doctores Rico, López y Castillo. Dicenta solicitó que la consulta fuese a presencia suya; otro rasgo de energía y de serenidad. —Quiero que conferencien ustedes delante de mí con voz fuerte y clara y que me digan toda la verdad, por fuerte que ella sea... Me doy perfecta cuenta de todo... —Revela esta actitud un ánimo fuerte y esforzado, que mira cara a cara la

muerte, que afronta el más allá sin terrores, que se prepara con serenidad para la vida de ultratumba... Mirada en frío, la muerte de Dicenta es de una serenidad glacial que aterra. No cabe duda que tiene mucho más valor que la de un creyente, alentado por la esperanza de premios y recompensas; si bien la muerte del creyente sea más consoladora y dulce... La muerte de un librepensador consecuente como Dicenta, que cree ir a encontrarse acaso con la nada, que siente el espanto y el horror del vacío y, sin embargo, lo arrostra, que ve abrirse ante sus pies un precipicio y no obstante, lo salva... es de una ejemplaridad permanente. No cabe duda que es más dulce y tibio morir confortado por los auxilios de la religión y los consuelos de la familia, mirando ante los ojos vidriados un horizonte de celestiales bienandanzas o, a lo sumo, de penas poco persistentes en el purgatorio... Porque yo pienso que pocos creyentes se morirán suponiendo que han de ir al infierno; más bien sueñan en un lugar de delectaciones y delicias.

El panorama que se abre ante el hombre en la hora de la muerte ha de ser aterrador, sin género de duda; así se explica que la mayoría de los librepensadores y hombres de propaganda heterodoxa, en la hora suprema flaquean... Dicenta se mantuvo cubierto; no hizo la farsa de los anticlericales de ópera bufa, llamar al párroco, aterrados de miedo ante el aspecto de la intrusa. Dicenta fué fiel a sus ideales y se lo explica uno muy bien...

Dicenta fué siempre indiferente al problema religioso, no lo sintió; acaso sólo el recuerdo sentimen-

tal de su madre le sugiere una evocación de su infancia católica, católica y sombría como la de todos los que hemos nacido en España, y cuya sombra algunos no podemos alejar nunca, y él alejó con presteza apenas se sumergió en el amable torbellino madrileño... Jamás pasó por esas crisis agudas de misticismo que todos hemos atravesado en los años indecisos y transicionales de la adolescencia. Puede decirse de él lo que un gran crítico francés decía de Merimèe: «No ha atravesado en ningún momento de su primera edad ese período de la emoción religiosa que aguarda a todos los adolescentes en el umbral de la juventud». Así que Dicenta pudo decir con el mismo orgullo que Merimée lo dijera: *Nous autres païens* (Nosotros paganos), sin que pareciese una frase metafórica: ¿Qué importa que Merimèe no fuese bautizado y naciera de una pareja artística, el pintor Leonardo Merimèe, gran técnico del arte más que ejecutante y la pintora Ana Moreau, especialista en retratos de niños (1); y Dicenta haya sido bautizado en una iglesia vieja de Vitoria y naciera de dos buenos burgueses españoles, de dos católicos practicantes y ritualistas? Los formulismos del ritual católico que alcanzaron a Dicenta y no apresaron a Merimèe no cambían en nada el hecho. Dicenta jamás tuvo, a lo largo de su vida, una emoción religiosa, una crisis, un período de misticismo...

Así, que al morir no hizo más que ser consecuen-

---

(1) Agustín Filon: *Merimèe,* cap. I, pág. 7; *Collection des grands ecrivains français*; Hachette et Comp.ª, Paris, 1898.

te. Murió como había vivido. *Sicut vita, finis ita...* Nunca necesitó, ni reclamó, ni aun toleró auxilios religiosos de ninguna especie; ¿por qué los había de reclamar a la hora de la muerte?... Fué tenaz y perseverante hasta el fin; hizo honor a su firma; no practicó la cobarde evasiva de última hora que suelen practicar las librepensadores españoles. La Iglesia elogia y ensalza mucho el dón de la perseverancia; perseverancia en sus ideas tuvo Dicenta... pero a esto lo llamará la Iglesia contumacia en el error.

Pero hay otro gesto en la muerte de Dicenta que ha de conmover por igual a irreligiosos y creyentes: es la cláusula de su testamento, en que expresamente se consigna (1) que el entierro sea modesto y no desfile ante teatro, círculo, sociedad ni casino algunos, para evitar que le rindan honores, que el féretro sea sencillo y humilde, sin flores ni coronas... y que se le entierre en el cementerio civil. En los últimos días, hablando con sus amigos íntimos, díjoles que en vez del ataúd de forma antiestética que se usa modernamente para los enterramientos, debieran enterrarle en un arcón parecido al que sirvió para encerrar los restos de D. Francisco Giner de los Ríos... Al lado de este maestro venerable quería

---

(1) El testamento fué redactado el día 11 de Febrero ante el notario de Alicante D. José Laguna, y en él Dicenta nombra albaceas a D. Miguel Moya y D. Antonio Sacristán, Presidente y Administrador de la Sociedad Editorial de España, y a sus amigos de Alicante D. Francisco Aznar y D. José Pérez Asensio.

Dicenta (y creo que así lo dispondrá su familia) que reposen sus huesos; será una ceremonia conmovedora cuando se le traslade al lado de las cenizas del pedagogo socrático, que vertió con su palabra semilla de tolerancia y bondad... Y como hablaba de la muerte con una jubilosidad envidiable, dijo, al comunicar a sus amigos este deseo:—Prefiero, al morir, que se me cubra de flores y de alegría... Nada de cosas tristes...

Sus últimas palabras fueron conmovedoras y solemnes, demostrativas en su concisión de la clarividencia con que veía llegar el fin próximo. Pasó la noche del martes relativamente tranquilo, después de haber oído el fallo de la consulta del protomedicato, que no era del todo desalentador. A la madrugada le acometió una ligera fatiga que fué aumentando progresivamente. Mientras la señora que le asistía preparaba una inyección hipodérmica, y le llamaba solícitamente para reanimarle, Dicenta dijo lacónica y dramáticamente:—Me muero... *Et clamans voce magna spiravit,* diríamos, si no pareciese profanación.

El Liberal del día 20 publicó la noticia de la muerte de Joaquín Dicenta con laconismo emocionado. Se comunicaba que había fallecido a las tres de la madrugada, inesperadamente, «cuando le creíamos fuerte, cuando se nos había hecho concebir la esperanza de que su naturaleza triunfaba sobre el mal que le llevó a Alicante en busca de salud y de fuerzas»... Los facultativos encargados de su curación habían dado risueños auspicios y opiniones tranqui-

lizadoras. En una de sus últimas cartas a un amigo suyo de *El Liberal,* decía: «No preocuparos de mí; sigo reponiéndome; tengo ganas de vivir y de trabajar. Ahí va una crónica y haré otras, porque escribiendo parece que me alivio de mis achaques que ¡ay!, más me parecen de viejo que de hombre estropeado de los pulmones»...

Fué, pues, una sorpresa para todos la muerte de Dicenta. Su íntimo amigo y compañero de batallas juveniles en *El Resumen* y *Germinal,* Alejandro Lerroux, le escribía en una carta, que por trágica coincidencia vino a ser póstuma y que es un encanto de júbilo a la vida, un peánico himno a la alegría de vivir, y un bálsamo confortador hubiera sido para el pobre Dicenta si la hubiese recibido: «Querido Joaquín: Haz el favor de no ponerte patético. Cuando se va hacia la primavera es una tontería morirse, ¿sabes? Las plantas tienen retoños, los árboles se visten de botones verdes y en esa tierra de Alicante los almendros florean ya y en los naranjos se juntan el fruto dorado y la flor perfumada. ¿Y piensas en durar poco? Vamos, hombre, aguarda al invierno que viene siquiera».

Lerroux, con su optimismo de hombre fuerte y bien avenido con la vida, no comprende las aprensiones de Dicenta y no se le ocurre que nadie pueda pensar en morir... Pero el hecho doloroso es que Dicenta, aquella misma madrugada del martes de Carnaval, en que la carta de Lerroux iba en el tren, camino de Alicante, se moría. Murió noblemente, valientemente, dignamente, con la frente alta... No se

puede apetecer muerte más digna para un hombre de sus doctrinas, si quiere ser fiel a los ideales que predicó toda la vida...

¡La misma ciudad que alentó sus primeros estudios de bachillerato, tuvo la fortuna de recoger su último suspiro!... En Alicante la muerte de Dicenta fué un duelo local; los obreros acudieron emocionados al entierro. Su órgano en la prensa, *Alicante Obrero,* decía aquel mismo día, hablando de la muerte de Dicenta: «el amigo de los obreros, el excelso cantor de las miserias humanas, el entrañable hermano de los proletarios sin pan», que toda la población obrera, «el Alicante proletario», debía acudir en masa a testimoniar su sentimiento y rendirle honores...

Pedro de Répide escribió en una bella crónica al día siguiente: «Ha muerto Dicenta, como Castelar, al lado del mar luminoso. Su cabeza española y romana, con un perfil algo de Fernando V, algo de Lagartijo y algo de León XIII, era típica de uno de los más extraños personajes de nuestra raza. Los ojos redondos y vivaces como de ave misteriosa y clarividente en la noche. Los rasgos de su enjuto rostro, acusados, mostrando un gesto aristocrático. La frente, iluminada por una inteligencia preclara, como un campo anchuroso, donde se revolvían en tropel las ideas y cruzaban los vientos de las pasiones, con un ímpetu de huracán..... Un extraño enlace del destino le ha llevado a morir en Alicante, donde pasó su infancia y donde murió también su padre. Allí, en la plaza de Isabel II, un alegre jardín de Oriente en el corazón de una ciudad de España, vivía de niño con

aquel D. Manuel Dicenta, el arrogante caballero, el húsar apuesto, que en sus días felices mostraba un continente que recordaba la figura gallarda de don Diego de León y era ya un viviente despojo humano macerado por las dolencias más crueles.» *(El Liberal,* 22 de Febrero).

¶ XIX. Una novela póstuma de Dicenta

Los homenajes póstumos son siempre de estimar, aunque a veces tengan el gesto voraz y antiestético de un buitre editorial huroneando en las entrañas de su presa... Se van poniendo en moda los homenajes póstumos en este aspecto; esa feroz oportunidad corvina con que los editores, apenas fenece un autor, sea él quien sea, lanzan al mercado un libro suyo sin reparar en su valor. Con la muerte del llorado Trigo ocurrió hace meses algo semejante. El 2 de Septiembre suicidábase el noble y querido amigo, que tuvo un gesto de renunciación ante la vida; pues en el mismo mes llovían los volúmenes, novelas cortas, breves, mínimas, minúsculas, con regalo o sin él, con o sin, como las habitaciones que se alquilan... ¡todo ese diluvio de publicacioncillas ridículas, mal trazadas, de pergenio tipográfico detestable, mal seleccionadas, mal orientadas, mal dirigidas, mal escritas casi siempre, que infestan el mercado literario, abaratan las letras, las encenagan, las envilecen, las democratizan, mejor aún, las plebeyizan!... Esto sí

que matará a aquéllo; es decir, ésto; lo pequeño, lo mal presentado, lo mal escrito, lo de baratillo, lo de acarreo—lo que en las letras representa ese bajo mercantilismo de los bazares pobres a 0'95 todo, de la industria alemana atomizada, abaratada, rebajada al ínfimo nivel—matará lo noble, lo puro, lo selecto; los buenos libros de exquisita presentación tipográfica, los libros que Aldo Nanucio en Venecia o Juan de la Cueva en España se gozara en componer y aderezar con *amore,* o los libros ya modernos, hechos con modestia, al alcance de todos, pero legibles, elegantes, lindos... ¡Oh, sí, tales tiempos alcanzamos, que el mercantilismo del ambiente se ha apoderado de las letras!... Un pueblo que tiene literatos de a cinco céntimos, merece tener publicaciones de a perra chica. Un pueblo que consiente este envilecimiento, bien puede parangonarse con la plebe más envilecida de los suburbios de Roma. Antes había la literatura de cordel, escrita por ramplones aldas del pueblo; ahora hay algo más repugnante: la literatura de cordel que se vende en las plazas públicas y que devora el vulgo insensato, sin entenderla, y escrita, *pudet dictu!* por escritores de alto rango...

En *La Novela Corta* de 3 de Marzo de 1917 (año II, núm. 61, número extraordinario), publicóse una novela póstuma de Dicenta, titulada *¡Quién fuera tú!*... La obra tiene una placidez de ambiente, una mesura de composición y una sobriedad de lenguaje que no han solido ser características de Dicenta. Más que obra del dramaturgo de *Aurora,* esta novelita técnicamente irreprochable por la justeza de

las situaciones y la armonía de los tipos, recuerda ciertas novelas de Palacio Valdés; quizá remontándose un poco, las *Historias vulgares* de Castro y Serrano, o viniendo más a lo moderno, las novelas de los autores recientes que han cantado la vida sencilla y casera de los burgueses modestos, de los pequeños burócratas, como Francisco Acebal (*Huella de almas, Aires de mar)*, Mauricio López de Roberts *(La novela de Lino Arnáiz, El porvenir de Paco Tudela, Las de García Friz, La Cantora, La familia de Hita),* etc.

No es este el tono dominante en las obras de Dicenta, que siempre busca tipos un poco de excepción, un poco anormales; pero el ambiente está tratado con tanto acierto y los personajes pintados con tal maestría, que pensamos sin querer qué buen cantor de vidas burguesas hubiera hecho Dicenta. La historia es sencillísima y trivial: la vulgarísima anécdota de dos oficinistas que se casan; amigos fraternales, a pesar o a causa de la divergencia y antagonismo de caracteres: el uno rebelde, anárquico, bohemio, desarreglado, loco, amando la crápula y la vida disipada, derrochando una fortuna y malgastando la salud; el otro, metodizado, normal, sensato, ahorrador, pulcro en su conducta. Matrimonia el uno con una harpía que le entenebrece la vida y le tortura todos los momentos, pero que alega en su descargo honradez y fidelidad; suprema invocación de la mujer española en los momentos solemnes; el otro concierta boda con una pobre niña, de apariencia pudorosa y tímida, lo que suele llamarse una mos-

quita muerta, pero pérfida como la onda, que le engaña villanamente después de casada y le lleva al matrimonio, engañado ya, entregada su honra a merced del primero que besa y paga; rodando de los brazos de un profesor de piano... precedidos por unos brazos anteriores... según se insinúa al final, a los brazos de D. Pedro, el elegante caballero (1) y de éstos a los de D. Félix, el jefe de negociado de su marido; y de éstos, a los de D. Pascual, el misterioso señor que da nombre al niño...

Abunda en observaciones realistas la novela de Dicenta, pero hay dos que quiero señalar muy singularmente a la consideración del lector... El uno es la observación tan humana del libertino alocado, como es Luis Salazar, cayendo cual cándida paloma en las redes de una mujercita pérfida y fría, que le escruta, le vence, le engaña, le aturde, le juega una farsa prematrimonial de entrega de honra y le sigue jugando a través de su matrimonio la comedia de la fidelidad, siendo así que le está engañando vilmente; caso muy frecuente en la vida y mucho más en los *debochados* españoles, que casi siempre pecan por aturdimiento y que luego se dejan cazar como unos míseros pajarillos y acuden como alondras a los espejuelos más triviales...

Otra observación muy acertada es la del carácter

---

(1) A quien se llama más tarde Ramón.—El misterioso amante D. Pedro (cap. V., p. 42); el elegante caballero, Ramón (cap. VII, p. 47). ¿Es lapsus de Dicenta o bien obedece a no haber éste corregido pruebas?

pasivo y frío de Lucía, la hermana de Margarita; así como la esposa de Salazar es cautelosa y solapada para engañar a *su digno esposo*, así Lucía es agresiva y quisquillosa, reñidora y vocinglera, pero siempre, en sus mayores arrebatos de cólera, enarbola como estandarte, esta frase: ¿Qué queja puedes tener? ¿No te soy fiel? ¿No soy honrada?... «Y recogía su honradez y su fidelidad... *como recoge un gladiador su escudo*», dice Dicenta con evocación campoamorina. La observación es muy exacta y muy típica de la mujer española, que sólo considera como pecados vergonzosos los pecados de la carne y que cree poder ser impunemente vengativa, colérica, envidiosa, avara, quisquillosa, cizañadora, brutal, grosera, irrespetuosa... ¡Con tal de que sea casta de soltera y fiel de casada!... Dijérase que para la mujer española no se ha promulgado en la ley de Dios más que el sexto mandamiento. Los diez debieran reducirse para ella, a dos; pero no indica el catecismo a cuáles; ¡al sexto y al noveno!...

La escena final de la novela, la justificante del título pintoresco: *¡Quién fuera tú!*... tiene una ironía avasalladora. Realmente Dicenta, en los últimos años de su vida, había penetrado del todo en la novela y tenía dominado el género como antaño dominara el teatro. *El idilio de Pedrín, El Lobo, Garcés de Marsilla, ¡Quién fuera tú!*, son ya novelas perfectas, novelas-tipos del género naturalista. Habíase ya adentrado en los secretos del género novelesco y tenía ya la picardía técnica necesaria para interesar al curioso lector. Un poco distanciado del teatro,

donde triunfaban ya otros con esas *comedias de matices,* de que tan donosamente se burla en esta misma novela póstuma (1), con un dejo de ironía amarga. El ya se *había sobrevivido* en el teatro; no podía imponer sus dramas fuertes, palpitantes, intensos y no sabía hacer, por otra parte, esas comedias finas y hondas, sin gritos, sin tragedia, sin escenas acogotantes, sin emoción, de las que sacuden al público desde las primeras escenas... ¡Nó; él no sabía hacer esas comedias de matices!...

Y como había pasado el tiempo de las románticas explosiones del romanticismo español y el teatro de Echegaray estaba muy lejos y había adentrado en la escena española una percepción más fina de la realidad y un sentido intenso y puro del drama sin lágrimas y sin gritos, Dicenta, que ya había pintado su propio caso—el de sobrevivir a su generación—en el drama intensísimo *Sobrevivirse,* conoció su estado de alma y voluntariamente se resignó a eliminarse... Estaba frente a una generación nueva, con bríos, con ímpetu, con acometividad, que había transmutado los viejos valores y que ahora estaba revisando los de la generación anterior a la suya, entre cuyos ídolos, quizá el más frágil y endeble, era para ellos el autor de *Juan José.* Dicenta se dió cuenta exacta de que su teatro había pasado, de que le arrinconarían si él no se eliminaba, de que ya no podía ser el niño

(1) «Una comedia sin transcendencia ni interés, algo parecido a lo que llaman ahora *comedias de matices*». (*¡Quién fuera tú!,* cap. I, p. 7.)

mimado de los públicos, como lo había sido de 1895 a 1900... Se dió cuenta de que la generación del 98 traía, entre otras misiones, la de escarnecer y derribar ídolos viejos y de que él perecería en este furor de iconoclastia que se iniciaba. Aún de vez en vez sacaba su garra de león y acometía; pero era siempre reconociendo que el tiempo viejo no se podía resucitar y que él mismo estaba arrumbado. El drama *Sobrevivirse* plantea ese problema hondísimo, de teatro «interior», del artista sobreviviendo a su obra y a su generación. ¡Y quién sabe qué sorpresas nos reservaba en el drama que anunciaba en germen, ya probablemente dispuesto en el telar—*Gente nueva*—y cuyo título era una revelación y una promesa!...

En unas líneas a modo de prefacio, se dice en *La Novela Corta* que, «a no tratarse de un bohemio y de un rebelde, Joaquín Dicenta sería a estas horas jefe de un partido radical». Aparte del *lapsus* de «a estas horas»—después que ya duerme bajo la tierra—es exacta la afirmación... No se puede negar que la carrera de Dicenta, como político, no fué todo lo brillante que pudo ser; apenas si actuó como concejal del Ayuntamiento de Madrid y sólo a esa pequeña cumbre pudo llegar; y sin embargo, había nacido con todas las condiciones necesarias para la política. Era por sus bríos, por su acometividad, por su fogosa índole, hasta por su elocuencia atropellada y tumultuosa, un hombre nacido para conductor de multitudes, para llegar a formar una masa de partido vigorosa y fuerte, como Lerroux, con quien tenía tantas semejanzas de ideales, de sentido de la vida y de

orientación. Pero a Dicenta le perdió el ser bohemio; Lerroux, que fué bohemio también en sus juventudes, supo refrenarse a tiempo y conquistar lenta y paulatinamente la alta posición política que hoy ocupa. La política no es para los irregulares, desmadejados e irresolutos; es para los tenaces, perseverantes y fuertes de voluntad. Por eso los políticos no pueden ser libertinos ni bohemios, sino hombres de vida metodizada y normal, semejantes en algo a aquellos atletas romanos de quienes dice Horacio:

Abstinuit Cerere et Baccho qui Pythia cantat...

Los políticos han de ser abstemios, sobrios, poco dados a la mujer y al vino, muy madrugadores y laboriosos; condiciones todas que estaban reñidas con el carácter turbulento y la vida desarreglada de Dicenta... Pero, no importa.

Si no llegó a las cumbres de la alta política, fué porque no quiso; y casi debemos felicitarnos, porque esto le dejó tiempo para entregarse a su dominante vocación de las letras. Y así pudo dejar obras imperecederas como *Juan José*. Diego San José lo ha observado muy agudamente en su repolido estilo y lo ha dicho muy lindamente: «De haber sido ambicioso y mostrado las ansias de medro de otros políticos de oficio, que no de convicción, Dicenta hubiera llegado a los más altos puestos de la política. Pero fué ante todo, y le bastó con ello, autor de *Juan José* (1).»

Sí; de *Juan José* y de otras obras inolvidables

---

(1) *El poeta del pueblo: La Esfera,* año IV, núm. 166, (3 Marzo, 1917).

que no perecerán, como *Daniel,* un *Juan José* más consciente y de la segunda etapa, obra de la cual nos dice Répide muy acertado: «Pero la obra teatral que más gustaba a su autor, entre todas las que había escrito, era *Daniel.* Este drama, más bien tragedia por su grandeza de concepción, es de un gran atrevimiento y de una magnífica belleza artística. Algunas dificultades de presentación, por una parte, y por otra, la timidez de las empresas, que no recuerdan que *Daniel* fué estrenado por Fernando Díaz de Mendoza en un beneficio suyo, con el público más aristocrático que puede llenar un coliseo, hacen que no se represente a menudo. Pero esta obra será siempre considerada como una de las más importantes del moderno teatro europeo».

Pero no deben olvidarse por *Juan José* y por *Daniel* otras obras del dramaturgo, como era *Lorenza*, por la cual él sentía tanta predilección, según hoy cuenta Répide: «Estrenó Dicenta una obra que no fué un éxito; pero que también era de su trabajo predilecto, y a mí me parece de las más bellas comedias que se han escrito en estos últimos tiempos. La ví escribir en San Vicente de la Barquera hace diez años y se publicó luego con un prólogo mío. Me refiero a *Lorenza.* Un ansia de ideal y una noble rebeldía de mujer en un rincón de la costa cantábrica»...

Comenzó Dicenta su labor dramática con teatro poético, de éste que va bien siempre a fogosas imaginaciones meridionales y suena bien en oídos acostumbrados a la música del verso español; continuó con dramas de un socialismo tumultuoso a lo *Juan*

José; siguió con dramas más meditados y severos, a lo sindicalismo nuevo, como *Daniel,* donde ya los problemas sociales, tan complejos de urdimbre, no resuenan en su mentalidad «de modo tan simplista», como decía Manuel Bueno hablando de *Juan José;* y por fin, concluyó su vida de autor con dramas que por la finura de detalles y por la realista observación, casi parecen «comedias de matices» (de las que él ironizaba tan sangrientamente), como *Sobrevivirse;* y nos dejó en la expectación de lo que hubieran sido sus dramas anunciados *Malvarrosa* y *Gente nueva*, seguramente de orientación diversa.

Fué, pues, un representante genuíno de todas las generaciones que vió pasar a su lado en el curso de su vida; de la que le precedió, heredera de la dramaturgia romántica, a la cual rindió culto en *El Señor feudal, Honra y vida* y *El suicidio de Werther;* de aquella a la cual él pertenecía honrándola, y en la cual dejó grabada imperecederamente su nombre con el socialismo violento y palpitante de *Juan José;* de la que comenzaba a brotar cuando él ya había tramontado la edad madura, y a la cual rindió pleitesía escribiendo drama, que pudieran pertenecerle, como *Daniel* y *Sobrevivirse.*

Compendió, pues, toda una época, un momento español: el momento transicional del romanticismo al realismo, fundido con el momento de tránsito del realismo positivista a las corrientes modernas de la literatura. Fué un espejo del español de su época, hasta en sus errores, hasta en sus desaciertos, lo mismo que en sus cualidades más brillantes.

EDUARDO MARQUINA

Creo será bueno; porque yo mismo estoy
satisfecho de lo que les mando...

P. Margenio

P. Marquis

IV

EDUARDO MARQUINA

¶ I. El teatro poético

Eduardo Marquina ha tenido el indiscutible acierto de iniciar el teatro poético, que luego han seguido cultivando, *non passibus æquis,* Francisco Villaespesa con *El alcázar de las perlas, Doña María de Padilla, Aben-Humeya, La leona de Castilla, La maja de Goya;* Cristóbal de Castro y Enrique López Alarcón con *Gerineldo,* y éste último en colaboración con Ramón de Godoy—el recién fallecido poeta, uno de los iniciadores del modernismo en España y de los que más suscitaron la vena de los satíricos de 1900 a 1905—con *La tizona;* Antonio Rey Soto, el clérigo poeta, como Lope de Vega, en *Amor que vence al amor;* y por último, la desafortunada tentativa del capitán de infantería D. Adolfo Aponte, con su tragedia *El Rey Ciego.* Pertenece el arranque inicial a Marquina, y aunque sólo por esto fuera, merecería bien de las letras españolas. Ha renovado la tradición de nuestro teatro, que es el teatro de pompa y de énfasis, de verso rotundo y de consonante halagador

al oído, de estrofa resonante y epifonema que suscita el aplauso... Nuestro teatro es verdaderamente, por la tradición y por el genio de la raza, un teatro eminentemente poético, y como tal se ha dado a conocer a Europa...

Entre las cualidades que ostenta el teatro poético de Marquina y por las cuales estamos muy agradecidos al autor de *Doña María la Brava,* está la de corregir el gusto del público, tan estragado por el retintín de las zarzuelas y la ramplonería ripiosa de los cantables, así como por «los versos de tambor y gaita» de que habla Unamuno y que tanto resplandecen en ciertas obras del teatro lírico, avezándole a oir la dura y áspera versificación castellana, que dura y áspera es cuando no está contagiada de dulzonería italiana... Así que aún de su obra más floja puede decir el autor con orgullo lo que dijo Don José Zorrilla (cuyo centenario se celebra estos días con harta menos pompa de la que fuera de desear y de esperar, en una paupérrima velada del Ateneo y cuatro aparatosas congratulaciones de gente madrileña en Valladolid) en el liminar de una de sus obras (1): «Es una tela de no mal ver, mas de trama débil, que no puede resistir la inspección del lente de una crítica justa e imparcial; pero es de una estofa que no está tramada con los groseros hilos de aljofi-

(1) *Carta-dedicatoria* a D. Julián García, prebendado de la Catedral de Burgos, de su ensayo dramático *Entre clérigos y diablos. (Obras dramáticas y líricas* de D. José Zorrilla, tomo I, p. 410; Manuel Delgado, Editor; Madrid, 1895.)

far con que alfombra hoy los tablados de nuestros teatros la desvergüenza del género bufo y cancanesco importado de los lupanares de París».

Netamente castellana es su dramaturgia y netamente castellana su versificación, que a muchos parece dura y bronca, sin acordarse o sin saber que esa fué la tónica dominante de la poesía castellana en sus balbuceos, sin que esto excluyera la elegancia de concepto y aún la musicalidad de esta poesía grave y aspérrima. Aspera a nuestros oídos, acostumbrados al sonsonete dulzón de opereta italiana, es la poesía tan clara y pura de Juan de Mena y, sin embargo, cualquiera diría que en mucho se anticipó a la musicalidad de los modernos secuaces de Verlaine (1).

---

(1) Menéndez Pelayo hace una muy razonable observación crítica a este propósito. Entre las poesías sueltas de Juan de Mena merece citarse, aunque sólo sea a título de capricho métrico—porque representa el primer intento de estrofa *eneasilábica* — la peregrina composición que lleva por título *Lo claro-escuro* y que comienza:

El sol clarescía los montes Acayos...

Y dice el maestro: «Lo *claro* de estas coplas no se ve mucho, pero en cambio, lo *escuro* es tal, que compite con lo más enigmático de las *Soledades* de Góngora. Son versos sin idea, sin sentido, hechos sin propósito, para entretener el oído; son palabras huecas y sonoras, al modo de los estrafalarios vates que ahora se llaman en Francia decadentes o delicuescentes. En este raro ejemplar de nihilismo poético, que Juan de Mena repitió en otra composición suya:

Ya el hijo muy claro de Hyperión...

Es el primer reproche que se ha hecho a la métrica de Marquina, y ese es el reproche que yo quiero sacudir acusándolo de falsedad; he aquí por qué insisto en el tema. La métrica de Marquina no es dura ni áspera, como se ha dicho; pensad que, en primer lugar, así lo era la métrica castellana primitiva a que él había de atemperarse, iniciándose como se inició en el teatro con *Las hijas del Cid,* reconstrucción de la época del nacimiento del romance; y en segundo lugar, pensad que nuestros oídos están harto acostumbrados a la dulzarronería de la musiquilla italiana en la poesía española.

¶ II. Los comienzos de Marquina

Hay que recordar, para darse cuenta bien de lo que representa el teatro poético de Marquina, los comienzos de este poeta. Se inició en las letras con un libro de *Odas*, publicado en 1900 (1). El título,

---

hay además una *polimetría* sistemática, no libre, como la de los románticos. A cada estancia de arte mayor corresponde simétricamente otra de versos cortos; combinación ingeniosa que parece calculada para algún efecto musical». (*Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días,* tomo V, Prólogo, § V, p. CLXIII y CLXIV; Madrid, 1914).

(1) E. Marquina: *Odas*. Precio 2 pesetas. Barcelona. Tipografía La Académica, de Serra Hermanos y Russell. Ronda Universidad, 6; (1900).—Anteriormente había publicado una obra que no he podido encontrar: *Jesús y el Diablo:* poema en forma dramática, en colaboración con Luis de Zulueta.

así rimbombante y enfático, daba bien clara idea de la estirpe romántica del autor; descendía directamente de Víctor Hugo, de ese Víctor Hugo que era un Ronsard con idioma ya hecho, depurado y veteado de decadencias, como Ronsard era un Hugo con un idioma nuevo...

Víctor Hugo aún no había sido estudiado con criterio amplio y nuevo en España, por entonces; *Clarín* le amaba y le citaba con frecuencia, pero nunca se ocupó de él. El único que aquí disertó largamente sobre Víctor Hugo fué D. Juan Valera, y ¡con qué torpeza de expresión y aspérrimo humorismo y desagradable cerrazón de entendimiento!... Lo de que las estrellas son *le crachat de Dieu*—la condecoración de Dios—no le entró por nada del mundo; y se le atravesó en la garganta a tal punto, que lo removió con tenaz y cansina insistencia de dómine, viniera o no viniera a cuento. D. Juan Valera, que era, por lo general, tan comprensivo, adoleció de voluntaria obtusidad en ciertos momentos. Cada vez que hablaba de un vate americano que a él le parecía que recibía influencias de Víctor Hugo, recitaba la cantinela de que Hugo era un genio, pero desordenado y volcánico, de que él estimaba más los talentos mediocres y meticulosos, etc. Hasta cuando se acusó de plagio a Campoamor, Valera llegó a sostener que le parecía absurdo que el poeta de las *Doloras* plagiase de Víctor Hugo—puesto que era más poeta que el autor de *Les châtiments!*...

Examinando estas incomprensivas e incomprensibles elucubraciones de Valera acerca de Hugo, yo

que estimo tanto la literatura de D. Juan, he pensado sin embargo, a veces, si no tendría razón el crítico peruano González Prada en sus fustigaciones demasiado acerbas (1), y si D. Juan Valera no sería un preceptista retrasado, con las malas cualidades y los errores de los preceptistas.

El más grave error de los preceptistas fué siempre considerar como clásicos a los poetas que se sustraían a los preceptos y reglas clásicas. Invocar las famosas tres unidades a propósito de Shakespeare, es una honda inepcia o una obtusa mala fe. Ya Pope, tan clásico, observó que no se podía juzgar a Shakespeare con la lente de las reglas de Aristóteles (2). Ese fué el error de Moratín para analizar el *Hamlet;* como fué el error de Desiré Nisard en Francia al juzgar a Víctor Hugo, o el de D. Juan Valera en España.

Quizá por eso de asemejarse a Víctor Hugo, nuestro D. Juan Valera, tan comprensivo siempre e incomprensivo *à son gré,* cuando le venía en gana,

---

(1) Entre otras cosas dice este crítico en su ensayo sobre Valera: «Desde la malhadada polémica (de Campoamor), Valera no desperdició ocasión de zaherir a Víctor Hugo, porque le guarda la ojeriza de Sancho a la manta. Se maneja con el poeta francés como el mozo chulo que de mala fe nos pisa un callo y en el acto nos pide mil perdones y nos hace mil reverencias». (Manuel González Prada: *Páginas libres: Valera,* II, pág. 218; Madrid, 1915.)

(2) «*To judge of Shakespeare by Aristotle's rules is like trying a man by the laws of one country who acted under those of another.*» (A. Pope: Essay on Shakespeare, 1725).

que no se avino jamás a reconocer la genialidad de Víctor Hugo, y que carmenaba a sus discípulos, sedicentes discípulos, pseudo-discípulos o presuntos discípulos; escribió un artículo entre dulzón y acerbo, con disciplina de dómine y elogios dulzarrones de confesor, en *Los lunes de El Imparcial,* a propósito del primer libro de Marquina. Pero este mismo artículo—uno de esos artículos en que el tortuoso D. Juan sabía esquivar los escollos de la crítica afirmativa, esa Escyla, sin caer en la Caribdis de la crítica negativa y violenta—le confirió categoría de poeta. Un elogio, aunque fuese mesurado y dosificado, con reservas mentales, de Valera, consagraba a un poeta. Hoy ya nadie consagra a nadie, porque estos iconoclastillas de similor han derribado la Rheims de la poesía...

Odas era un libro extraño y nuevo, aun siendo su autor hombre atenido a las fijas normas académicas de la poesía castellana y sin vanagloriarse de modernista e innovador. Después de *Odas* publicó su libro *Églogas,* editado en la linda Biblioteca Mignon, donde resplandecía otro aspecto de su faz poética: el amor a la Naturaleza, a la diosa según unos *(My Goddess!* de Shakespeare), para otros madrastra (1). El poeta, cantando el campo con acentos ricos y polimétricos, afirmaba más y más su individualidad, que

---

(1) Entre *Odas* y *Églogas* está cronológicamente consignado el libro *Las vendimias,* poema geórgico, de escaso númen y poco valer.

ya iba destacando con gloria entre la multitud de poetas que nacían entonces a la vida en revistas efímeras, fruto de un furor pímpleo de modernismo que atacaba a toda España...

Además, Eduardo Marquina destacaba entre esta turba de poetas porque era el más claro y sereno de todos, el que mejor acordaba la serenidad clásica con el ritmo nuevo, el que buscaba su inspiración tanto en Baudelaire como en los viejos *aedas* castellanos, tantò en la inspiracíón decaída y enfermiza de un Mallarmè como en la inspiración robusta de un Leconte de Lisle o de un Leon Dierx... Consagrado ya su nombre de poeta con *Odas* y *Églogas,* publicó *Elegías,* que tiene una mayor modernidad que las anteriores colecciones poéticas (1). Había estado silencioso algunos años, actuando de colaborador modesto de revistas poco ruidosas, o bien de traductor oscuro de obras extranjeras. Así había traducido las *Obras completas* (cinco volúmenes) de Guerra Junqueiro en verso, con la misma cruda y áspera prosopopeya que a todo da el poeta lusitano y conservando hasta su ruda y persuasiva metrifícación; el *Carlos Enrique,* novela de Meyer-Förster, el autor de *Juventud de Príncipe;* la novela de Booker Washington, *Saliendo de la esclavitud;* la maravillosa obra póstuma de Eça de Queiroz, *La ciudad y las sierras,* en la cual su labor de traductor ha sido

---

(1) E. Marquina: *Elegías.*—Torrella y Costa, Impresores Conde del Asalto, 45. (Barcelona, 1905).

meritísima; y la aludida versión poética, tan difícil y complicada, por tratarse de autor poco simplista como Baudelaire, de *Las flores del mal.*

Había publicado, además, en ese tiempo multitud de novelas cortas, tales como *La caravana, La muestra, Corneja siniestra, Beso de oro, Rosas de sangre* y *Fin de raza* en «El Cuento Semanal», y *La pasión de Mister Castte* y *El secreto de la vida,* en «Los Contemporáneos»; y en la linda biblioteca Doménech, de Barcelona, había dado a luz una novela de mayores vuelos, *Almas anónimas.*

Encontrábanse, pues, en la poesía un poco *depaysè;* y ya no renovaba la vieja rutina del verso blanco y libre que atraviesa las *Odas* con una bocanada de monotonía... Quizá por eso él mismo decía en el comienzo de las *Elegías:*

> Vuelvo a cantar y me es Resurrección
> el canto humilde y claro;
> cada palabra al despertar en mí,
> deja un calor sagrado...

Tras estos dos primeros libros, consolidada ya su reputación poética, Marquina publicó *Vendimión,* culminante y definitivo ápice de su obra poética. *Vendimión,* libro raro y nuevo, fué la consagración plena de un poeta que traía a la poética castellana notas nuevas, no escuchadas hasta entonces. En esa obra hay fragmentos supremos de emoción lírica y de acierto técnico, que ahora no puedo pararme a analizar.

Las *Baladas españolas,* publicadas en varias revistas, consolidaron la reputación del autor.

¶ III. El poeta civil

Hacia 1905 comenzó a publicar en *Heraldo de Madrid* sus *Canciones del momento*. Era el primer caso de poesía civil que teníamos en España, el primer caso de poeta ciudadano que hubiese palpitado, con las angustias y las ansias de renovación de los compatriotas. El Carducci, el Barbier, el Beránger español no habían aparecido. Teníamos del poeta aún la concepción romántica de un sér casi extrahumano, viviendo en las nubes, sin patria y sin ley, que no sometía su vida a las normas cívicas a que están sometidos los demás ciudadanos de un país. La nación para el poeta, si existía, era un concepto abstracto, perdido entre brumas; y la elocuencia apostólica de un Hugo apostrofando a los tiranos, de un Giusti clamando contra la tiranía de su patria, de un Fóscolo suspirando en sus odas por la liberación de Italia, no la comprendíamos...

¡Ha variado tanto la concepción del poeta desde el romanticismo acá!... Hoy no es el poeta aquel sér maldito y fatal que el romanticismo lúgubre creó y que Baudelaire en Francia—ese Baudelaire que tan elegantemente ha traducido Marquina—y Zorrilla en España proclamaron... Zorrilla cantaba:

> Es el poeta en su misión de hierro
> sobre el sucio pantano de la vida,
> blanca flor que del tallo desprendida
> arrastra por el suelo el huracán...

Un ángel que pecó en el firmamento
y el Señor en su cólera le envía
para arrastrar sobre la tierra impía
largas horas de lágrimas y afán... (1)

O bien con aquellas lúgubres imprecaciones de la poesía leída sobre la tumba de Larra:

Que el poeta en su misión
sobre la tierra que habita,
es una planta maldita
con frutos de bendición.

De Baudelaire ya conocemos los desconsoladores acentos...

Lorsque, par un decret des Puissances suprèmes,
le Pöete apparaît en ce monde ennuyè,
sa mère epouvantée et pleine de blasphèmes,
crispe ses poings vers Dieu qui la prend en pitiè:
—Ah! que n'ai je mis bas tout un nœud de vipêres,
plûtot que de nourrir cette derision!
Maudite soit la nuit aux plaisirs ephemères
où mon ventre a conçu mon expiation! (2).

(Y ya que se menciona a Baudelaire de pasada, dígase que Marquina ha traducido fiel y maravillosamente *Las flores del mal* (3) y lo ha traducido con

---

(1) A. D. Jacinto de Salas y Quiroga *(Obras dramáticas y líricas de D. José Zorrilla,* tomo I, p. 103).

(2) *Les fleurs du mal,* par Charles Baudelaire, precedées d'une notice par Théophile Gautier, pag. 85 (Calmann-Levy, editeurs, París, 1900).

(3) *Las flores del mal,* traducción de Eduardo Marquina; Francisco Beltrán, editor, Madrid.

amore, con verdadera adoración, pues todo traductor adora al poeta a quien traduce: *car Dieu le damne! il faut aimer diablement un homme pour se fourrer les pieds dans les sabots en plomb d'une traduction!*—como escribía Barbey d'Aurevilly) (1).

Antes de publicar en *Heraldo de Madrid* esas *Canciones del momento,* que tantos admiradores le valieron y tantos críticos de café le suscitaron, ya Marquina había mostrado su estro de poeta civil y su temple revolucionario en *España Nueva,* donde publicaba cantos ardientes de protesta contra los políticos nefastos a la patria y contra el régimen mismo... Más tarde Marquina declinó o al menos se entibió en sus fervores revolucionarios y leyó versos en una noble mansión, la de los reyes de España. Ya hubo quien por esto le acusó de «poeta palaciego»; yo no lo creo así, ni creo que no obrara de todo en todo por buena fe, y sin sórdidas aspiraciones de protección. Hoy los Mecenas han desaparecido, porque si los hubiese, serían preferibles a la sordidez de los editores. Oscar Wilde ha escrito una página muy vibrante sobre esto. Si hoy hubiese un Conde de Lemus, se lo gastaría todo en becerradas, dijo una vez jocosamente *Clarín,* que conocía bien el ambiente circundante. Han pasado los tiempos que Ovidio cantara:

---

(1) *Litterature épistolaire,* p. 241; Lemerre, editor, París, 1892.

Cura ducum fuerunt olim Regumque poetœ;
prœmia antiqui magna tulere chori...
Sanctaque majestas et erat venerabile nomen
vatibus: et largae saepe dabantur opes...

No ya estos tiempos en que era sagrada tal majestad y venerable el nombre de los poetas, sino aquellos otros más cercanos, en que los artistas eran respetados por monarcas y magnates, han desaparecido. A ningún rey moderno y demócrata se le ocurrirá hacer la ejemplaridad que hizo el emperador Maximiliano, padre de nuestro Carlos V. Hallábase el emperador con Alberto Durero, que había de subir a un andamio para terminar una pintura mural y como no pudiese, rogó el pintor a un noble del séquito que le ayudase; y porque el noble se sintió humillado, Maximiliano le dijo: «Yo puedo hacer de un campesino un noble como vos; pero de un noble no podría hacer un tan grande artista» (1).

El hecho es que, abandonando la poesía revolucionaria, Marquina no abandonó la poesía cívica, y en sus *Canciones del momento*—que luego recogió en volumen—dió todos los días la nota palpitante de actualidad patriótica, interpretada por un poeta férvido y sincero.

---

(1) Luis Moeterlinck: *Pechès Primitifs; Art et Folklore*, capítulo V, p. 286. (Edición del *Mercure de France*, París, MCMXII.)

¶ IV. Poesía moderna: futurismo y neo-clasicismo

Si nada hay nuevo ni original bajo el sol, la originalidad brilla y transparece menos en la poesía, quiero decir, en los temas eternos de la poesía. La originalidad está en el modo de cantar, jamás en el canto mismo.

Todo el simbolismo no ha sido sino una reviviscencia de la antigua poesía conceptista en cuanto a la forma; en cuanto a los asuntos, viejos fueron como la Humanidad. El neo-clasicismo, ya en el nombre lleva la insignia de su falta de originalidad. El decadentismo es una transposición al clave moderno de antiguas inquietudes; el diabolismo o satanismo tiene entronque remoto en las teosofías índica y egipcia; el renacentismo, hasta en el mote acusa su progenie ancestral y su ausencia de alas nuevas para volar por los cielos de hoy...

Los únicos que aspiran a una originalidad imposible son esos bravos, enfáticos y pintorescos futuristas que, con Marinetti a la cabeza, reclaman para sí la hegemonía de las letras europeas... sin tener en cuenta que estas hegemonías literarias, como las hegemonías políticas, ni se piden ni se otorgan; se arrancan a viva fuerza y, como el reino de Dios, sólo los violentos las conquistan... Pero a los futuristas no puede tomárseles en cuenta como

creadores y productores, sino únicamente como críticos, mientras no den al mundo cosa mayor que esos sonoros e hinchados manifiestos elaborados en la *Vía Senato* de Milano, envueltos en una algarabía multicolora de frases retóricas que poco o nada dicen, y sólo acusan en sus autores un fuerte temperamento de *rhetores,* de rábulas latinos, a la vera del mar azul nacidos y educados...

Cuando los secuaces de Marinetti, los voceadores de Trieste y los alborotadores de Turín, amalgamados en la promiscuidad compleja de una escuela literaria, produzcan obras maestras y no se contenten con el parto de los montes, repetido cada seis meses, podrán hacer que el mundo intelectual europeo los tome en cuenta. No basta que una colección de poesías se titule *Aeroplani,* como Paolo Buzzi ha titulado la suya, para que ese libro tenga aire moderno y futurista. Es menester que traiga aires que no sean los aires de antaño, que nos dé una sensación nueva, *un frisson nouveau,* como Víctor Hugo dijo de Baudelaire.

Decirse y titularse futurista es fácil; crear una sensación nueva y hasta un nuevo modo de expresión, es más difícil. Si el futurismo consistiera solo, como parece que pretende Marinetti, en cantar las conquistas del progreso, los giros audaces de los aeroplanos, la velocidad vertiginosa de los automóviles, la desbordante fuerza de las industrias modernas, futurista y muy futurista hubiera sido hace veinte años el mediocre poeta D. Melchor de Palau, ingeniero él y muy entusiasta poeta de la inge-

niería; que cantó el gallardo avance de la locomotora... cuando la mayoría de los poetas españoles echaban sus cuitas de amor en suspirillos líricos, «de corte y sabor germánico», con gran disgusto de don Gaspar Núñez de Arce. Y sin embargo, por consolador y adoctrinante sarcasmo del destino, Palau, que se manifestó mediocre y banal poeta futurista, se mostró poeta, buen poeta, como renovador de los temas eternos, «siempre viejos y siempre nuevos», adaptados al sentir común del pueblo y expresados en la forma que más se ajusta a la sensibilidad popular: en forma de cantares.

Lo que queda de D. Melchor de Palau no son sus himnos resonantes a la locomotora, sino sus sencillos, agrestes e ingénuos cantares a la manera del pueblo. Este hecho, que constará en la historia literaria, vale por muchos volúmenes de estética. Yo tengo placer en sacarlo de la estrecha vida española y lanzarlo a Europa para escarmiento de futuristas improvisados. Ocurre que Buzzi o Cavaccioli, pretendiendo dar al mundo los salmos de la poesía nueva en resonantes odas civiles, acaben por escribir un lindo madrigal o una flébil elegía por la cual pasen a la historia literaria de su país.

Nada hay nuevo en poesía, sino el modo de cantar, y por eso se ha de buscar la expresión nueva. Poeta que acuña una moneda peculiarmente suya, es poeta que pasa a la posteridad; poeta que se entretiene en zaherir las monedas de los demás, es poeta que tiene muchas probabilidades en sumirse en el Leteo del olvido. Como en los futuristas hay

demasiado empacho crítico y poca virtualidad creadora—*hasta hoy*, que del mañana nadie es dueño—desconfío mucho de que lleguen a marcar una huella en la poesía contemporánea.

Pero sí el futurismo no es, ni con mucho, el *desideratum* de la poesía moderna, ¿lo será ese neoclasicismo postizo que hace labor de miniaturista, de repujador, de orfebre, si queréis, pero no de literato que vive al unísono con la época en que se ha educado y se ha formado? Indudablemente que nó, y para expresarse plenamente respecto a este punto, nada mejor que recordar los magníficos versos de John Keats en la estrofa vigésima de su poema *Isabella, or the pot of Basil; a story of Boccaccio:*

> ... There is no other crime,
> no mad assail to make old prose
> more sweet in modern rhyme... (1)

Los neoclasicistas cometen a diario el crimen de suavizar la vieja prosa, que tiene su sabor inconfundible y deleitoso, en rima moderna, más dulce...

¶ V. La personalidad poética de Marquina

Eduardo Marquina, que hoy se goza como dramaturgo en las evocaciones del *vieux bon temps*

---

(1) *The complete poetical Works of John Keats, edited with On introduction and textual notes, by* H. Huxton Forman; Londres, 1910.

—me son testigos, *Las hijas del Cid, En Flandes se ha puesto el sol*, *Por los pecados del Rey*, *El retablo de Agrellano*—, no se ha complacido, sin embargo, como poeta, en labor de miniaturista y de orfebre, ni se ha aferrado a las improvisadas maquinaciones de los neoclasicistas, que están invadiendo y (digámoslo claro) apestando las columnas de los periódicos y revistas españolas, y cuya labor resulta absolutamente deleznable; salvo en nombres que se cuentan por los dedos, como el de Pedro de Répide y el de Diego San José.

Marquina se ha gozado en evocar el mundo antiguo, pero con decires modernos, trasponiendo quizá *sans le vouloir* el dicho de André Chenier:

Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques...

Marquina, por el contrario, parece haberse propuesto evocar tiempos antiguos en versos modernos. Su primera labor fué de lírico; en *Églogas*, en *Elegías*, en *Vendimión*, había plantado su tienda de campaña en los *castra* o cuarteles generales de la lírica española contemporánea. Tenía su puesto bien marcado y bien lucido entre los jóvenes portaliras que habían traído «la buena nueva» del modernismo a España. Entre Juan R. Jiménez, Francisco Villaespesa, Antonio Machado, se había hecho un buen lugar y era considerado como uno de los más afortunados líricos, consagrados por todos los críticos que comenzaban a tener autoridad entre la gente moza.

¶ VI. Surge el dramaturgo

Mas de pronto tentóle el teatro con sus lauros más accesibles y fáciles, con el aura popular más al alcance de las manos. Y desde el primer instante tuvo llano el camino y fácil la gloria y el consiguiente provecho, que al fin y al cabo el teatro es el único departamento remunerativo del arte español. ¿Es Marquina real y verdaderamente un dramaturgo, o es un poeta y nada más que un poeta, deslumbrado por el vano y fácil ruído de cuatro aplausos oídos una noche de estreno afortunado? ¿Le ha ocurrido el mismo fenómeno de auto-sugestión, de espejismo espiritual, que a Francisco Villaespesa que, alentado por el pasajero triunfo de *El alcázar de las perlas,* ha renovado el intento con tres sucesivos fracasos en *Doña María de Padilla, La leona de Castilla* y *La maja de Goya,* definitivo fiasco teatral?...

Ciertamente que no. Marquina no es un poeta que haya querido llevar a escena sus trovas, sus baladas, sus endechas, sus líricos suspiros, esperanzado por el ansia de gloria y de popularidad o de más tangibles y materiales provechos... Marquina es fundamentalmente dramaturgo—«se nace dramaturgo, como se nace rubio o moreno», decía Alexandre Dumas (hijo)—y esto lo revela en la técnica de todos sus dramas, desde *Las hijas del Cid* hasta *El retablo de Agrellano.* Baste recordar los finales de

acto, que son en todo dramaturgo síntomas, o de dominio absoluto o de desconocimiento absoluto de la técnica. Pues en los finales de acto descuella muy singularmente.

Sus dramas no son vanos mantos líricos, recamados de la pedrería y oro de las metáforas, sino túnicas absolutamente teatrales que se pliegan y se ciñen bien al cuerpo del actor. *En Flandes se ha puesto el sol* bastaría para demostrarlo. Es una obra perfectamente teatral, de plena adecuación a la escena en que había de representarse y, al mismo tiempo, una obra totalmente poética, que tiene todo el prestigio de una evocación que fuera poemática sin aspirar al honor de ver *la lueur des rampes,* como dicen los franceses.

No hay absolutamente divorcio alguno entre el dramaturgo y el poeta, en Eduardo Marquina, como suele ocurrir a otros muchos; marchan en él acompasadamente uno y otro. *Las hijas del Cid,* por ejemplo, es obra plenamente teatral y, no obstante, nada pierde con eso de su virtualidad poética. ¿Hay en la dramaturgia española contemporánea muchos pasajes tan evocadores, tan de poeta, como aquella primera escena entre D.ª Jimena, D.ª Sol y Téllez Muñoz en *Las hijas del Cid?*

> ... Los ojos dispersos
> en la inquietud de las noches errantes,
> y allá detrás, en los llanos oscuros,
> sobre las aguas del río materno,
> la niebla azul de un recuerdo de infancia
> que a cada sol que nacía, era menos.

Y sin embargo, nada más teatral que los finales de acto de esta obra.

Como lleva varios años de disciplina teatral, va Marquina amaestrando su técnica y sintiéndose cada día más dueño del retablo de Maese Pedro. Así, que algunas de sus obras recientes—*Por los pecados del Rey*, *Las flores de Aragón* y *Mujeres*, v. gr.—son mucho más técnicas, teatralmente superiores a *Benvenuto Cellini,* biografía dramática, en prosa, o a *El pastor*, poema dramático.

Intensa e infatigablemente laborioso, Eduardo Marquina llegará a ocupar un lugar preferente entre los grandes productores con que cuenta el repertorio español; que siempre ha sido España país donde la desbordada fantasía colma las medidas y rebasa los límites de lo corriente en punto a fecundidad, especialmente en teatro, donde los tres colosos, Calderón de la Barca, Lope de Vega y Tirso de Molina, han dado la pauta de la producción vastísima.

Marquina, siguiendo paso a paso el glorioso camino que hoy recorre, llegará a ser, dentro de diez años, el único verdadero dramaturgo-poeta, el que represente en la producción teatral de verso lo que en la producción teatral de prosa representa Jacinto Benavente.

¶ VII. La crítica teatral en España

Lo que ha ocurrido con los primeros dramas de Marquina, que el público no ha recibido con aplauso tan fervoroso como debiera, es que no ha habido aquí crítica teatral que los haya impuesto. Se han contentado con llamar a su versificación dura y monótona. ¡Monótono, un poeta que se caracteriza por la polimetría y variedad de ritmos! Con razón decía don José Zorrilla, que todo un acto en un mismo asonante «es más monótono e insufrible que el ruído de los mazos de un batán»... (1). Y, sin embargo, ese ha sido el metro preferido para la tragedia clásica; y todos los que han hecho aquí esa tentativa, lo mismo Quintana en su *Pelayo* que en su *Edipo* el acaramelado Martínez de la Rosa, usan o el romance endecasílabo aconsonantado—el consabido e inaguantable romance endecasílabo—o el socorrido y cargantísimo *verso blanco*... Doblemente intolerable es esto en una métrica como la nuestra, tan rica y variada, y «siendo tan fácil (como comentaba el mismo Zorrilla) en nuestra lengua armoniosa el uso de los consonantes».

Pero Marquina no ha acudido a ninguno de esos resortes fáciles de la versificación en el teatro; ni al

---

(1) *Notas del autor* a su tragedia *Sofronía. (Obras dramáticas y líricas* de D. José Zorrilla, tomo I; Madrid, 1895.)

verso blanco, que escapa del tedio—como en el *Edipo,* de Martínez de la Rosa—y que justifica todos los ripios, ni al consonante monótono de cantilena, ni al romance asonantado en todo un drama del mismo modo. Y, no obstante, la crítica...

En cuanto a la crítica de teatros, diremos que ni es tal crítica ni se le asemeja a muchas leguas. Descartemos la moderna cultura y el sutil espíritu de Manuel Bueno, que adolece de parcialidades, más nocivas por lo pregonadas que por lo injustas; dediquemos un recuerdo piadoso a la memoria de Ricardo J. Catarineu, espíritu justiciero, sutil y artista, que escribió, sin embargo, demasiado y demasiado aprisa... y no encontraremos más críticos. Manuel Bueno ha dejado en el libro un solo testimonio de su cultura vastísima; titúlase su obra *Teatro español contemporáneo* (1), pero no ha tenido sucesoras, que serían necesarias para dar un aire de *suite* a su crítica. Después ha desperdigado su labor prolífica en *Heraldo de Madrid,* donde toda España le lee y le admira, sí, pero (hay que reconocerlo, sin daño para el prestigio de este joven maestro) no le concede demasiada autoridad (2). Este es achaque de la crítica en

---

(1) Biblioteca «Renacimiento», Madrid, 1910.

(2) Ahora lleva ya demasiado tiempo fuera de España y ha dejado la crítica de teatros abandonada en manos inexpertas, aunque muy deseosas de hacerlo bien, mientras él se dedica a remover los bajos fondos de esa política internacional que es un laberíntico drama.

España: carecer de prestigio y de autoridad moral... Digámoslo con franqueza:

que suele
dar gritos la verdad en libros mudos,

como decía Lope. Si Manuel Bueno, desde la alta plataforma del *Heraldo de Madrid,* la mejor tribuna de prensa en España, no ha conseguido el pleno asentimiento y el tácito aplauso que se concediera en Francia a un Jules Janin, a un Catulle Mendés, a un Theo Gautier, para los *feuilletons* de crítica teatral; si Catarineu, con toda el alma de poeta que ostentaba en sus críticas, con toda la enorme flexibilidad moderna que despuntaba en él, como que era uno de los más aprovechados discípulos del espíritu más sutil y leído que tuvo España en el siglo XIX, del gran *Clarín*—, no pudo gozar de la omnímoda influencia que en Francia se atribuye a quien ejerce el magisterio crítico desde las columnas de *Le Journal* o *Le Temps,* a pesar de que él lo ejercía desde un tan importante periódico como *La Correspondencia de España,* ¿qué valor podemos conceder a la crítica hosca, anubarrada, pesimista, pedagógica, disciplinaria de *Alejandro Miquis,* al anticuado y rancio criticismo de un *Zeda?* Jóvenes escritores hay que ejercen con provecho la crítica teatral, como Alsina, inquieto y modernista, muy conocedor del teatro extranjero, siempre sereno en sus juicios y sin pactar con la mediocridad o con la ramplonería, ni con el género bufo, ni con el género obsceno, y que desde *El País* antes y desde *Mundo Gráfico* ahora, sustenta sanos criterios

artísticos; Tomás Borrás que, desde *La Tribuna* y desde *La Ilustración Española y Americana*, y alguna otra revista más, muéstrase siempre elegante y acertado. Recientemente Pérez de Ayala ha sustituído en *El Imparcial* al retardatario y jocoso José de Laserna, que de cada mal trance artístico salía con un chiste y de cada conflicto dramático con una chanzoneta; pero me temo que la sustitución no sea muy ventajosa. Pérez de Ayala, tan exquisito poeta, tan interesante novelista, que ha dejado ya obras maduras y fundamentales, como *Troteras y danzaderas* o *A. M. D. G.*, me resulta insoportable—esa es la palabra—como crítico. Para explicar el más leve juicio crítico se remonta a los más altos conceptos estéticos y toma todas las cuestiones *ab ovo*, llegando al hombre alalo para reseñar el último estreno de Ramón de Godoy. Su procedimiento crítico es el siguiente, tan simplista con su apariencia de complicación: La obra produce intensa emoción. Emoción; sepamos, ante todo, que es emoción... Emoción, según los psicofisiólogos modernos, como Wundt y Fechner... Y así hasta el hombre alalo... Y resulta que de esta manera la crítica detallista, espontánea y *au jour le jour*, se convierte en historia del arte, disciplina totalmente desplazada en las columnas de un diario.

No hablemos de los críticos ebenes y chirles, plaga de la república de las letras, de los críticos cursis, dignos de los poetas churrulleros y de aquellos otros que, siendo mentecatos, quieren parecer discretos y ser tenidos por tales, como diría D. Francisco de Quevedo... que contra ellos hubiera lanzado sus diatribas...

Actualmente en España hay escasez de críticos y militantes; la literatura no tiene un crítico que la represente dignamente, con el brío y el desenfado de un *Clarín,* por ejemplo, cuando hablaba desde las columnas de *El Imparcial.* Ciertos periódicos están cerrados a los jóvenes de valer, que podrían medir sus facultades con los críticos extranjeros y con los españoles que nos han precedido. Se ven reducidos a laborar en el silencio, en una ingrata y estéril semipopularidad de revistas, popularidad que sólo puede ser señuelo de literatos ávidos de darse a conocer entre intelectuales, pues la inmensa mayoría del público no les escucha. Así, la voz del crítico de revistas, entregando volúmenes a editores sórdidos, resulta voz que clama en el desierto, según la gráfica comparación bíblica...

Y es indispensable, urgentísimo, que un crítico culto y penetrado de su misión, ocupe el sillón vacante por la muerte del inmortal Leopoldo Alas. No llamo críticos a ciertos jovenzuelos sin cultura, sin experiencia, sin conocimiento de la vida siquiera, que se han pasado los años en las aulas de Universidades sombrías, y de súbito, un día se sienten en vena de críticos, se les abren las columnas de un gran periódico, y desde ellas dictaminan sobre las obras ajenas en artículos sin gracia, sin meollo... y sin sintaxis, que es peor. Sólo en Persia, en las islas Bermudas y en España tolerarían de crítico a un escritor que no sabe sintaxis. A tí te lo digo, hijuela; entiéndalo... el consonante.

En la crítica teatral ya ha habido más afluencia de

críticos. Baste recordar al susomentado culto y poeta *Caramanchel,* que vibró sensitivamente con todas las aspiraciones de su tiempo; al modernísimo y sagaz crítico de *El Globo;* al cultísimo y sutil ironista G. de Caudamo; a *Zeda* (recién fallecido), un poco rancio, pero siempre perspicaz... Nada más; las omisiones son voluntarias. No gratifico con el espléndido título de críticos a los restantes amanuenses de los periódicos.

Francos Rodríguez, periodista laborioso, batallador parlamentario, ha tenido siempre sus veleidades de literato, de dramaturgo y de crítico teatral. El caso no es nuevo. La dinastía de literatos metidos a políticos no se ha acabado aún, por fortuna; y como los lances del Parlamento tienen poco de sentimentales ni de irónicos, los espíritus superiores que allí penetran necesitan otro cauce donde desagüen su sensibilidad y su humorismo. El teatro, la novela, el libro de crítica, son los recipientes adecuados. Cuando se hastían de una interpelación sobre comunicaciones marítimas, vuelven a sí mismos, al fondo de su alma, donde se cobija la fuente viva de la cual brotan las obras de arte.

Gentes opacas y anodinas infestan la política y la tornan prosaica; justo es que los poetas o simplemente hombres cultos, que a ella van por convicción o por ambiciones nobles, se venguen de los cuneros y de los oradores sin oratoria, lanzándoles al rostro sus obras de arte como salivazos de desdén. La dinastía de literatos-políticos es bien anciana. Habría que recordar a D. Diego de Saavedra, a Maquiavelo,

a Goethe. Sin remontarnos tanto, en España tenemos los ejemplos de Ayala, de Cánovas, de Campoamor. Entre los contemporáneos, ¿por qué no recordar a Blasco Ibáñez, el poderoso novelista muerto para la política y vivo para las letras; a López Ballesteros, que no se desdeña de ensartar entre un artículo de fondo una novela de provincia; a Salvador Canals, que ha sido uno de nuestros primeros críticos teatrales, de los más doctos, de los más sagaces, de los más complejos...; y a ese espíritu antojadizo y variable, de quien en otra ocasión me he ocupado, que lo mismo escribía obras teatrales como *El señorito*, que criticaba la labor del gobierno desde la primera plana del *Heraldo de Madrid*? ¡Afortunado dualismo el de este dramaturgo-político; porque así, el que no aplaudió sus actos parlamentarios, podía aplaudir sus actos escénicos y viceversa...! Aquí, donde hay tantos críticos benévolos, por incultura y aún por falta de sindéresis, porque no saben ellos mismos lo que es bueno y lo que es malo; tantos otros por venalidad, porque suelen llamar con su benevolencia al bolsillo del favorecido, empleando argumentos de aquellos que los latinos llamaban *ad crumenam;* es una fiesta espiritual, encontrarse con críticos benévolos por convicción y por haber alcanzado ese estado de plena armonía espiritual que los helenos llamaban *ataraxia* y que sólo se logra a costa de laboriosos esfuerzos de cultura. El crítico que es benévolo sabe también ser maligno, pero se reserva. En cambio, el que es simplemente mordaz, lo es muchas veces por vaciedad

de espíritu, por abuso de superioridad o por matonismo. Hay otra especie de mordacidad por cobardía, que Francos Rodríguez ha entendido y analizado muy bien: «el caso de un sujeto que se encara en las columnas de un periódico para desahogar sus odios de *raté*, y no pudiendo, por innata cobardía, hipotecar la piel, aprovecha las ocasiones literarias para satisfacer sus rencores de envidioso».

Claro es que Francos Rodríguez extrema a veces la nota contraria de benevolencia, y que no estoy conforme con todas sus apreciaciones. No puedo creer, v. gr., que *Las bribonas* sea una zarzuela «graciosa», ni que tenga «su tendencia social y todo»... Me basta saber que la tal zarzuela es una pieza cortada por «El sastre del Campillo», que suele poner como su homónimo, la aguja y el hilo y... hasta el ripio; todo menos el ingenio. En cambio, váyase esa alabanza, a mi entender infundada, por los justos elogios y las bellas palabras armónicas con que sabe Francos Rodríguez hablarnos de otras tan interesantes, tan modestas y tan dignas de loa como *Las hijas del Cid*, obra saturada de la intensa poesía que pone en todas sus obras Eduardo Marquina, o cuando nos expone su opinión acerca de *La mentira del amor*, drama intenso, conmovedor, aromado de modernidad, de los críticos Bueno y Catarineu, que han corroborado una vez más la sentencia de Juan Pablo Richter: «La fuerza legislativa es la más apta para trocarse en fuerza ejecutiva...» o bien, dicho en términos corrientes, el crítico es el más indicado para convertirse en creador. De otras

obras poéticas o realistas modernas o de reconstrucción medioeval, habla largamente Francos Rodríguez. A cambio de los desmedidos elogios con que juzga obra tan desmedrada y ruín como *La nube*, verdadero aborto de insulseces y sectarismos inofensivos (elogios que cargo a cuenta del político demócrata, y no del crítico ecuánime), tenemos la satisfacción con que acoge ensayos de renovación poética en el teatro, como *Gerineldo,* de Cristóbal de Castro y Enrique López Alarcón, obra donde revive toda la vieja Castilla, heroica y legendaria. Así se educa al público, que es la primera misión confiada al crítico de teatros en España.

¡Empresa árdua y lenta la de educar al público...! El público no responde a los avances de la crítica; como una mujer esquiva que no se percata de las asiduidades de un enamorado. El público es sordo o ensordece por capricho a las excitaciones hacia un teatro superior que le dirige una crítica culta. Desconfío de la regeneración de un pueblo donde *El asombro de Damasco* es aplaudido durante muchas noches consecutivas. Yo no quisiera, por nada del mundo, sentar plaza de *snob;* me molestan las fáciles *superhombrías,* que vienen casi siempre de los *ex-hombres;* el singularizarse no entra en mis cálculos, pero francamente confieso que, si los que aplaudieron ese esperpento lírico-coreo-escénico lo hicieron de buena fe, no son iguales míos (ni de otros muchos que piensan como yo) en la escala zoológica.

Se educará al público, se le dirigirá por los senderos rectos, con obras tan interesantes, tan justas,

como la de Francos Rodríguez. *El teatro en España* deberá continuar publicándose año por año y llegará a ser el vademecum obligado de todo aficionado al teatro; algo así como *El año político* de Soldevilla es para los iniciados en el arte de Romero Robledo (q. s. g. h.). Una obra esquemática y concisa, donde se registrarían por menudo todos los incidentes teatrales de la temporada, una verdadera obra de consulta.

El teatro en España pudiera ser actualmente el mejor inventario de todas las obras, grandes y chicas, estrenadas en la temporada. Podrían interesarse por él el gran público, los *dilettanti* de la literatura, los autores, los críticos y hasta los eruditos. Podrían complacerse en él todos los que quieran procurarse una fiesta intelectual.

¶ VIII. Producción dramática de Marquina

La primera obra que produjo Marquina para el teatro fué *Las hijas del Cid,* maravillosa reconstrucción de la vida española del siglo XIII y apelación a los supremos y heroicos resortes de la raza. La obra fué de éxito mediano ante el público, porque no estaba aún avezado este retardatario público español a gustar la poesía heroica y ruda de las edades primitivas. Mas el público selecto supo gustar el encanto de esta obra, que aventaja a todas las obras anteriores del teatro poético, en ser más sincera, menos

falsa, menos convencional (1). ¡Qué diferencia de este teatro, en el que la raza habla directamente, sin deformaciones, al teatro de Zorrilla, cuyo influjo transpiraba aún, tan poético, tan adornado, tan decorativo, pero tan ficticio!...

Tras este triunfo silencioso, que no trascendió a la calle, pero que han sabido recoger los espíritus selectos y los historiadores de la moderna literatura española—como Fitzmaurice Kelly y Merimèe, que le dedican fervientes elogios—se sucedieron las obras que casi siempre le estrenó la compañía Guerrero-Mendoza, que tan noble y generosamente han acogido esta tentativa de teatro poético, por lo cual les ha de ser eternamente deudor el arte español.

El éxito positivo, el más placentero, en el orden positivo y tangible, el éxito de gran público, en las obras de Marquina, ha sido *En Flandes se ha puesto el sol* (2), obra de una fuerza dramática estupenda —basta recordar los vistosos finales de acto, aciertos de colorido y de sugestión—, de una versificación briosa y correcta, elegante, española y aunque con la rudeza métrica característica de Marquina, tan pegadiza al oído, que aún hoy se recitan los versos aquellos de:

---

(1) *Las hijas del Cid* estrenóse en el Teatro Español la noche del 5 de Marzo de 1908.—Publicada con el subtítulo Leyenda trágica en cinco actos. Madrid, 1908.

(2) Estrenóse en el Teatro Urquiza, de Montevideo, en la noche del 27 de Julio de 1910; y en el Teatro de la Princesa la noche del 18 de Diciembre de 1910.—Publicada por *Renacimiento;* Madrid, 1910.

Capitán de los tercios de Flandes,
señor capitán...

como se recitan los versos de *Don Juan Tenorio* o de *Don Alvaro o la fuerza del sino*. Como estos dos dramas, *En Flandes se ha puesto el sol* será siempre obra de repertorio y sus estrofas serán recitadas por generaciones ulteriores que acaso hayan visto las ruínas de las nacionalidades europeas. El drama es intenso, poético y de un colorido histórico al cual no pueden poner motas ni los más descontentadizos.

Después de esa obra ha estrenado otras muchas en verso, descollando entre ellas *El retablo de Agrellano, Por los pecados del rey* y *D.ª María la Brava*. Estas dos últimas tienen una fuerza dramática suprema y la versificación es más para todos los públicos, mientras que *El retablo de Agrellano* es obra más de público selecto, de *côterie* literaria. *Flores de Aragón,* la última obra estrenada de Marquina, ha sido una evocación feliz de la Castilla de Fernando e Isabel, con una sensación realista y cruda de posadas castellanas, labriegos que meditan sobre la ruína del país; en suma, toda la vieja vida española, evocada al conjuro de la voz de un poeta!... Es una de sus mejores obras y de las que han de perdurar más en el teatro español...

Marquina ha escrito también en prosa. A más de sus múltiples colaboraciones—entre ellas muchas novelitas cortas en *El Cuento Semanal* y en *Los Contemporáneos*—ha estrenado tres dramas en prosa:

La hiedra, estrenada en el Teatro Español; *Cuando florezcan los rosales*, en el Teatro de la Princesa y *Mujeres,* estrenada en el mismo Teatro de la Princesa a fines de 1914. No gusto yo tanto de la prosa de Marquina como de sus versos; no obstante, ha de decirse que es un prosista limpio y elegante...

Quieran o no los Bavios y Mevios que le han salido, los críticos detallistas y al menudeo, que se fijan en un verso duro, especieros de pueblo que trafican con la crítica pidiendo crédito—que debiera negárseles—a los almacenes al por mayor...; de este poeta-prosista, que igual puede alternar con la dulce cadencia del verso que con el numeroso período en prosa—puede decirse lo que Petrarca dice en su *Triunfo d'amore* (canto IV) del trovador provenzal Arnaut Daniel:

> Gran maestro d'amor ch'alla sua terra
> ancor fa onor col dir polito e bello...

FIN DE LA OBRA

Luanco (Asturias), 28 Septiembre;

Madrid, 20 Noviembre 1916.

ÍNDICE DE AUTORES

About (Edmond), 105 y 106.
Acebal (Francisco), 287.
Alarcón (Pedro Antonio de), 218.
Alarcón (D. Juan Ruíz de), 76, 88, 116 y 184.
Alfieri (Vittorio), 227.
Almagro (Melchor de), 61.
Alsina (José), 320.
Alvarez (Consuelo), 149.
Amado (Enrique), 109.
Aponte (Adolfo), 297.
Arenal (D.ª Concepción), 195.
Aristóteles, 16 y 302.
Arnaut (Daniel), 330.
Arnold (Matthew), 7 y 186.
Augier (Emile), 237.
Auvray, 100.
Aza (Vital), 89, 187 y 193.
Azorín (J. Martínez Ruíz), 244.
Balart (Federico), 49.
Balzac (Honorè de), 34, 229 y 230.
Bandello (Mateo), 100.
Banville (Theodore de) 83 y 174.
Barbey d'Aurevilly (Jules), 104, 110, 114, 115, 143, 155, 156, 180, 191, 246, 258, 262 y 308.
Barbier (Auguste), 306.
Barine (Mme. Arvède), 63.
Baroja (Pío), 244.
Barrés (Maurice), 197 y 233.
Barrière, 237.
Bataille (Henri), 75, 146 y 147.
Baudelaire (Charles), 36, 38, 116, 304, 305, 306, 307 y 311.
Bazin (R.), 235.
Beauclair (Andrè), 62.
Beaumarchais, 179 y 181.
Becque (Henri), 238
Bécquer (Gustavo Adolfo), 17, 49 y 85.
Beethoven (Ludwig van), 201.
Beunnel (Van), 249.
Benard (Charles), 156.
BENAVENTE (Jacinto). De la página 25 a la 108; y además, 187, 189, 201, 204, 243 y 244.
Benavente (Dr. Mariano), 80, 81, 82 y 86.
Benda (Jullien), 70.
Beranger, 306.
Bergson (Henri), 70.
Bernard (Claude), 85.
Bernard (Tristán), 181, 182 y 189.
Bernstein (Henri), 74, 146, 147 y 240.
Berthelot, 60.
Berzelius, 60.
Björerstne-Björnson, 114.
Blasco Ibáñez, (Vicente), 324.
Blasco (Eusebio), 121 y 193.
Blin de Saimmore, 159.
Boileau-Despreaux (Nicole), 3, 59, 102 y 120.
Bonafoux (Luis), 212.
Booker Washington, 304.
Borras (Tomás), 321.
Bouchardy, 121.
Bourgeois, 239
Bretón de los Herreros (Manuel), 70, 71, 72, 73, 76 y 167.
Brieux (Eugène), 238, 239 y 240.
Brun (Charles), 237.
Brunetière (Ferdinand), 274.
Bueno (Manuel), 151, 243, 294, 319, 320 y 325.
Bulwer-Lytton (R.), 144 y 265.
Burell (Julio), 242, 274 y 275.
Burgos (Javier de), 71.
Bussnach (W.), 239.
Buzzi (Paolo), 311 y 312.
Byron (Lord Alfred Gordon), 29, 82, 210 y 227.
Calderón de la Barca (D. Pedro), 94, 165 y 317.
Campoamor (Ramón de), 44, 49, 50, 85, 301. 302 y 324.
Camprodón (F.), 255.
Canals (Salvador), 324.
Candamo (Bernardo G. de), 323.
Cano (Leopoldo), 120, 121, 187, 248, 251 y 258.
Cánovas del Castillo (D. Antonio), 258 y 324.
Capdepón (D. E.), 255.
Capus (Alfred), 90, 91, 92, 93, 134, 167.
Carducci (Giosué). 137.
Carlyle (Thomas), 153.
Carreras (Luis), 155
Casanova (Jacopo), 181.
Casares (Julio), 61, 103, 104, 105 y 109.
Castelar (D. Emilio), 258 y 284.
Castilho (Visconde de), 141.
Castro (Cristóbal de), 161, 163, 217 y 326
Catalina (D. Mariano), 215.
Catalina (D. Severo), 58 y 60.
Catarineu (Ricardo J.), 319, 320 y 325.
Cavacchioli (Enrico), 312.
Cavestany (Juan Antonio), 121, 178 y 215.
Cervantes Saavedra (D. Miguel), 1, 40, 87, 124, 125, 173, 179, 184 y 185.
Claretie (Jules), 232.
Clarín (Leopoldo Alas), 43, 65, 87, 243, 248, 308, 320 y 322.
Claudel (Paul), 158.
Claudiano, 158.
Colorado (Vicente), 242.
Coppée (François), 67.
Corchuelo (*El Bachiller*), 153.
Corneille (Pierre), 92, 94, 96, 97, 155, 165.
Corneille (Thomas), 94, 120, 142, 146, 245 y 249.

Couyba (M.), 269.
Cruz (D. Ramón de la), 121.
Cueva (Juan de la), 286.
Curel (François de), 109, 238, 239, 240.
Chambrun (Conde de), 99 y 134.
Chamfort, 181 y 203.
Chapelain, 36, 92 y 168.
Chenier (André), 314.
Chesterfield (Lord), 179.
Chevalier (Michel), 84.
Damas Hinart (Mr.), 94.
D'Annunzio (Gabriele), 28, 29, 104, 164, 165 y 172.
Dante (Alighieri), 67.
Danton, 247.
Darío (Rubén), 11, 49, 57, 64, 201, 244.
Darwin (Charles), 35.
Daudet (Alphonse), 198 y 249.
Dehourt, 100.
Demoustier, 159 y 178.
Deroclet (Louis), 269.
Descartes (René), 165 y 198.
Descaves (Lucien), 238, 240 y 241.
Díaz de Benjumea (D. Nicolás), 169 y 180.
DICENTA (Joaquín), de la página 205 a la 294; y además, 89, 110 y 187.
Dierx (León), 44 y 304.
Donnay (Maurice), 90, 91, 92, 93, 167, 238, 239, 240 y 241.
Donnery, 121.
Dorat, 159 y 178.
Dresch (G.), 29 y 237.
Du Bellay (Joachim), 100.
Dugas (L.), 151.
Dujardin-Beaumetz (Mr.), 269.
Dumas (Alexandre) (fils), 75, 99, 101, 143, 164, 182, 227 y 316.
Dumas (Alexandre) (père), 41, 42, 168 y 183.
D'Urfé (Honoré), 100.
Echegaray (D. José), 89, 120, 215, 217, 244, 246, 251, 252 y 290.
Echegaray (D. Miguel), 255.
El Caballero Audaz (José M.ª Carretero), 153, 192, 197 y 199.
Eguilaz (D. Luis de), 187.
Engel (M.), 271.
Ennio, 82.
Esopo, 191.
Espronceda (D. José de), 227.
Esquilo, 159.
Euripides, 76, 155 y 164.
Fechner (Th.), 321.
Fedro, 191.
Feijoo (Padre Benito Jerónimo), 33, 65 y 66.
Ferdinand-Herold (A), 159.
Fernández Espino (D. José), 74, 254 y 262.
Fernández Vaamonde (Emilio), 242.
Fernández Villegas (Francisco) *(Zeda)*, 113, 243, 320 y 323.
Ferrari (Emilio), 44.
Ferrer del Río (D. Antonio), 71 y 72.
Filón (Augustín), 280.
Finot (Jean), 239.
Fischer (Kuno), 29.
Fitzmaurice-Kelly (James), 68, 69, 77, 144 y 328.
Flaubert (Gustave), 34 y 165.
Florio (Giovanni), 99.
Foscolo (Ugo), 59, 104, 227 y 306.
Foulché-Delbosc (R.), 78.
France (Anatole), 103.
Francés (José), 201.
Francos Rodríguez (José), 323, 325, 327.
Frauenstadt (Julius), 29.
Gailhard (Mr.), 269.
Galdós (Benito Pérez), 60, 64, 66, 85, 87, 163, 165, 204 y 246.
García Gutiérrez (D. Antonio), 71.
Gaspar (D. Enrique), 89, 187 y 251.
Gautier (Théophile), 36, 38, 67, 142, 217, 219, 227, 307 y 320.
Gil y Zárate (D. Antonio), 71, 253 y 255.
Giner de los Ríos (D. Francisco), 281.
Girardin (Emile de), 265.
Giusti (Giuseppe), 306.
Godoy (Ramón de), 297 y 321.
Gómez Carrillo (Enrique), 109.
Góngora (D. Luis de), 101 y 299.
Goethe (Wolfang), 59, 155 y 324.
Gohier (Urbain), 238.
Goncourt (Etmond et Jules de), 250.
González Rada (Manuel), 302.
Grave (Jean), 241.
Grilo (Antonio F.), 178.
Grocio (Hugo), 14.
Groussac (Paul), 202.
Guerra Junqueiro, 304.
Guillén de Castro, 94.
Guimerá (Angel), 245.
Harris (Frank), 153.
Hartmann (Eduardo de), 30.
Hartzembusch (D. Juan Eugenio), 71 y 253.
Hauptmann (Gehrardt), 236.
Hegel (Frederik-Wilhelm), 127 y 156.
Heine (Heinrich), 82, 84, 85 y 179.
Hermosilla (D. José de), 102 y 159.
Hervieu (Paul), 145, 146 147, 148, 149, 150, 151, 152, 240 y 263.
Höffding (Harold), 29.
Holland (Lord Richard), 101 y 163.
Homero, 67.
Hrotsvitha (La Monja), 164.
Hugo (Victor), 144, 156, 158, 227, 265, 301, 302, 303, 306 y 311.
Huysmanns (Joris-Karl), 79.
Huxton-Forman (H.), 313.
Iriarte (D. Tomás de), 191.
Janin (Jules), 320.
Jiménez (Juan Ramón), 314.
Jullien (Jean), 238, 239 y 240.

Jurado de la Parra (J.), 242.
Juvenal, 68, 69, 137 y 138.
Kahn (Armand), 236 y 241.
Kant (Emmanuel), 29.
Keats (John), 11, 63 y 313.
Kraft Ebing (Dr.), 54.
La Bruyère, 160 y 203.
La Chesnaye (Philippe), 100.
La Encina (Juan de), 98.
La Fontaine (Madame), 100.
La Harpe, 159.
Laforgue (Jules), 78.
Lalaing (Antoine de), 12.
Lamartine (Alphonse de), 211.
Lanson (Gustave), 31.
La Rochefoucauld (Duc de), 203 y 235.
Larra (D. Mariano José de) (léase *Figaro*), 76, 156, 198 y 307.
Lassalle (Fernando), 29.
Lassay, 203.
Lavedan (Henri), 90, 91, 92, 93, 134, 167 y 239.
Le Cardonnel (Louis), 78.
Leclerc (Theodore), 261.
Leconte de Lisle, 217 y 304.
Lemaître (Jules), 129, 148, 151, 238, 239 y 240.
Leneveu, 241.
Lequier (Jules), 151.
Lerroux (Alejandro), 283, 291 y 292.
Ligne (Príncipe de), 203.
LINARES RIVAS (Manuel), De la página 169 a la 204.
Loliée (Frederic), 165 y 166.
López Alarcón (Enrique), 297 y 326.
López Ballesteros (Luis), 324.
López de Ayala (D. Abelardo), 122, 125, 133, 187 y 324.
López Roberts (Mauricio), 287.
López Silva (José), 210.
Lowachewsky (Sofía), 176.
Lucano, 157.
Lucini (Gian Pietro), 59.
Luzán (D. Ignacio de), 102.
Machado (Antonio), 314.
Magne (Emile), 270.
Magnin (Charles), 164.
Maintenon (Madame de), 261.
Mallarmé (Stephane), 158, 162 y 304.
Malón de Chaide (Fr. Pedro), 78.
Mantegazza (Paolo), 54.
Manucio (Aldo), 286.
Maquiavelo, 323.
Marcial, 287.
Marco (D. José), 193.
Marchena (Abate Josef), 140.
Marinetti (F.), 28, 29, 116, 231, 310 y 311.
Marino (Cavaliero), 46.
Mariscal de Gante (Jaime), 165.
Marivaux, 132, 148, 159 y 178
Marlowe, 180.
Marmontel 97, 165 y 261.
MARQUINA (Eduardo), De la página 295 a la 330.
Marsolleau, 241.
Martínez de la Rosa (D. Francisco), 71, 167, 253 y 319.
Martinenche (E.), 198 y 228.
Maupassant (Guy de), 91.
Mazel (Henri), 96.
Mena (Juan de), 299.
Mendes (Catulle), 320.
Mendes Leal (José da Silva), 141, 142.
Menéndez Pelayo (D. Marcelino), 299.
Merimée (Ernest), 78, 107, 146, 253, 328.
Merimée (Prosper), 235 y 280.
Meyer Förster (F.), 304.
Miquis (Alejandro), 320.
Mirabeau, 181.
Mirabeau (Octave), 236 y 241.
Mœterlich (Louis), 309.
Molière (Jean-Baptiste Coquelin), 59, 105, 106, 117, 139, 140, 141, 142, 184 y 249.
Montesquieu, 184.
Moratín (D. Leandro Fernández de), 76, 98, 121, 139, 154, 155, 157, 213 y 302
Moreas (Jean), 162.
Morel, 270.
Moreto (D. Agustín de), 76, 95, 184, 227.
Moya (Miguel), 278 y 281.
Murger (Henri), 41.
Murguía (Manuel), 60.
Musset (Alfred de), 63, 74, 82, 121, 133, 145, 189, 210, 211, 227 y 261.
Newton (Isaac), 186.
Nietzsche (Frederik), 59 y 250.
Nisard (Desiré), 116 y 302.
Nodier (Charles), 227.
Núñez de Arce (D. Gaspar), 44, 86, 89 y 312.
Ohnet (Georges), 228.
Oliver (Federico), 200.
Olona (D. Luis de), 255.
Optacio, 158.
Ory (Eduardo de), 86.
Ovidio, 255.
Ovidio (Publio Nasón), 10 y 308.
Palacio (Manuel del), 49.
Palacios (Miguel de), 210.
Palacio Valdés (Armando), 64, 66, 85 y 287.
Palau (D. Melchor de), 311 y 312.
Palomero (Antonio). (Véase *Gil Parrado*), 242.
Pardo Bazán (Condesa de), 60, 64, 66 y 85.
Paso (Manuel), 218.
Pereda (D. José M.ª de), 60, 64, 66, 85.
Pérez de Ayala (Ramón), 138 y 321.
Pérez Escrich (Enrique), 121.
Perrin (Guillermo), 210.
Pertz (G.), 259.
Petrarca (Francesco), 330.

Pitágoras, 31.
Platón, 201.
Plauto, 164.
Poincaré (Henri), 248.
Poncey (Charles), 79.
Ponsard (A.), 90 y 168.
Pope (Alexander), 158 y 302.
Porto Riche (Georges de), 75.
Pottecher, 274.
Prevost (Marcel), 30, 57, 146 y 238.
Queiroz (Eça de), 35, 104, 251, 272 y 304.
Quevedo (D. Francisco de), 101, 140, 188 y 321.
Quincey (Thomas of), 29.
Quintero (Serafín y Joaquín Alvarez), 204.
Racine (Jean), 90, 96, 97, 155 y 253.
Rachilde (Madame), 67.
Ramos Carrión (Miguel), 187.
Regnard, 193.
Reina (Manuel), 44 y 86.
Renan (Ernest), 17 y 208.
Répide (Pedro de), 259, 284, 293 y 314.
Reybruck (Sir), 186.
Rey Soto (Antonio), 297.
Richelieu (Cardinal de), 167, 245, 246.
Richter (Juan Pablo), 325.
Riemann, 176.
Rimbaud (Arthur), 62 y 63.
Rivarol, 216.
Rivas (Duque de), 89.
Rivas Sheriff (Cipriano), 138.
Rodó (José Enrique), 49.
Rodríguez Rubí (D. Tomás), 71 y 255.
Romero Robledo (Francisco), 327.
Ronsard (Pierre de), 301.
Rostand (Eduard), 191.
Rousseau (Jean-Jacques), 14, 42 y 75.
Rueda (Salvador), 44 y 86.
Rusiñol (Santiago), 143, 144 y 221.
Saavedra Fajardo (D. Diego de), 323.
Sainte-Beuve (Charles) 102, , 159 y 203.
Saint-Just, 247.
Salas y Quiroga (D. Jacinto), 307.
Salcedo (Angel), 123.
Sand (Georges) (Vid. *Aurora Dupin*), 78 y 79.
Sannazzaro (Jacopo), 87.
Samaniego (D. Félix M.ª de), 191.
San José (Diego), 292 y 314.
Santa Anna Nery (F. J. de), 142.
Sardou (Victoriano), 41 y 100.
Savine (Albert), 64.
Scaligero (Justo), 46.
Schiller (Frederik), 167.
Schopenhauer (Arthur), 29 y 58.
Scribe (Eugène), 121.
Scudery, 92 y 245.
Selgas (José de), 60.
Shakespeare (William), 67, 72, 82, 99, 101, 111, 115, 132, 133, 142, 153, 154, 173, 190, 213, 302 y 303.
Shaw (Bernard), 236.
Shelley (Percy B.), 159.
Sófocles, 155 y 164.
Soldevilla (D. Fernando), 327.
Solís (D. Antonio de), 95.
Soriano (Rodrigo), 64.
Sorin (M.), 270 y 272.
Stecchetti (Olindo Guerrini), 242.
Strindberg (Augusto), 114.
Stendhal (Henri Beyle), 227, 235, 251.
Suárez de Figueroa (Augusto), 215.
Sully-Prudhomme, 263.
Swinburne (Charles), 63.
Taine (Hyppolyte), 179.
Tamayo y Baus (D. Manuel), 120, 122, 123, 133, 187, 212 y 213.
Tannenberg (Boris de), 64.
Tárrago y Mateos, 121.
Tejado (D. Gabino), 60.
Tencin (Madame), 100.
Teofrasto, 203.
Terencio, 116 y 164.
Testoni (Alfredo), 188.
Tirso de Molina (Fray Gabriel Téllez), 221, 227, 261 y 317.
Tolstoi (Conde León Nicolás), 30, 229 y 230.
Topiu (Marius), 106, 168 y 183.
Trigo (Felipe), 285.
Turot (M.), 270.
Twain (Mark), 28.
Unamuno (Miguel de), 243, 244 y 298.
Valbuena (D. Antonio de), 248.
Valera (D. Juan), 98, 111, 125, 130, 154, 301, 302 y 303.
Valladares (D. Antonio de), 5.
Valle-Inclán (Ramón del), 60, 61, 62, 103, 104, 242 y 244.
Vauvenargues, 203.
Veber (Pierre), 188.
Vega (Lope de), 44, 96, 97, 101, 116, 163, 165, 176, 184, 227, 297, 317 y 320.
Vega (D. Ventura de la), 76 y 187.
Verlaine (Paul), 63, 161, 162, 172 y 299.
Veyrin, 241.
Vicaire (Gabriel), 62.
Viérgol (Antonio). (Véase *El Sastre del Campillo*), 325.
Vigny (Alfred de), 209, 234 y 263.
Villaespesa (Francisco), 204, 297, 315.
Villon (François), 247.
Voltaire (*François* - Marie - Aronet, Seigneur de), 83, 97, 100, 105, 165, 208, 246, 250 y 259.
Walewski (Conde de), 235.
Weiss (J.), 203.
Wilde (Oscar), 11, 63, 153, 172 y 308.
Wundt (W.), 321.
Zamacois (Eduardo), 10.
Zola (Emile), 64, 67, 229, 230 y 239.
Zorrilla (José), 44, 71, 85, 86, 298, 306, 307, 318 y 320.
Zulueta (Luis de), 300.

FE DE ERRATAS

A causa de ineludibles contratiempos, el autor no pudo ver las primeras pruebas de este libro; y a cuenta de su inextricable forma de letra debe cargarse un buen golpe de erratas que en los primeros pliegos se pueden señalar y de las cuales salvamos algunas, las de más bulto, que pudieran dañar al buen sentido del texto, dejando el salvar las otras, puramente ortográficas o de poca monta, al buen sentido del lector.

Así:

Págs.	Dice	Debe decir
7	*lersiness*	*business*
11	Reats	Keats
33	*Agroti*	*Ægroti*
35	*eu*	*il*
43	*Accesat*	*accedat*
48	rayanos	vayamos
54	(aquí faltan estas palabras)	como Amado Nervo
62	Deauclain	Beauclair
63	Reigh	Leigh
76	Luis	Ruíz
78	Lolo	Zola
80	fatalidad	fatuidad
83	*decœ*	*sucæ*
85	vivir	morir
92	*amasement*	*amusement*
94	inant	inart
95	*Hasart*	*Hasard*
98	(Faltan estas dos palabras)	Juan Valera
102	*flaire*	*plaire*
102	leve	lene
104	gusto	grito
105	preso	visto
115	*enfleure*	*enflure*
128	ha	a
132	sextencismo	sexcentismo
140	1911	1811
142	gusta	gustó
142	voltareo	voltario
143	padre	hijo
146	*det*	*dit*
146	misión	unión
146	de aprecio	desprecio
147	artesiano	cartesiano
148	*torti plage*	*tortillage*
150	*Bercuil*	*Bereuil*

Págs.	Dice	Debe decir
151	*familie*	*feuille*
151	provincialismo	providencialismo
152	*anau Re*	*ananke*
156	de	en
157	se	es
161	20	2.º
163	*riwtings*	*writings*
165	su justicia	injusticia
166	*amme*	*âme*
180	*piasi*	*pas*
188	los criados	las criadas
197	*Debrio*	*Delrio*
201	*ofidias*	*ofidios*
202	Bizón	Birón
207	*facevit*	*tacevit*
209	*laud*	*lant*
219	*sans*	*dans*
261	Carmontel	Marmontel
261	Heclèrc	Leclerc
272	libre	nueva
286	Nanucio	Manucio
286	aldas	aedas
313	*On*	*an*
319	escapa	es capa

862.09 G643 V01

a39001 00812961 46